



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الأول
حقيقة الشعر

د. محمد الدناي



الناشئ



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الأول
حقيقة الشعر

د. محمد الدناي

الكويت

2014



الوزارة العامة للتعليم والعلوم
بمملكة العربية السعودية



التدقيق الطباعي

منايف الكفري

الصف والتفويض

أحمد متولي أحمد جاسم

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: ٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤ +

فاكس: ٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٢٩ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تصدير

يعدُّ أبو العلاء المعرِّي ناقداً خبيراً بالشعر إلى جانب كونه شاعراً فحلاً من شعراء العصر العباسي، تميَّز شعره بجنوحه إلى الخيال الفلسفي المتأتي من انعزاله وتأملاته في المرحلة الأخيرة من حياته، ولأنه شاعر كفيف البصر فقد كان شعره بما تضمنه من صور حركية وتصويرية فنية خلاصة مثاراً للدهشة ومحطة تستوقف الباحثين قديماً وحديثاً لتحليل ما تركه من إرث شعري وأثر في الشعر العربي بعامه ودراسة ذلك.

وإننا في مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وفاءً وتكريماً لجهود المرحوم الدكتور محمد الدناي الذي أثرى المكتبة العربية بدراسة قيمة عن شعر أبي العلاء المعري، والذي كان خليلاً للشعر والأدب العربي، وكان -أيضاً- أحد أصدقاء المؤسسة الذين أسهموا في الكثير من أنشطتها الثقافية منذ تأسيسها، فقد ارتأينا بمناسبة عقد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة في مدينة مراكش بالمملكة المغربية احتفاءً بالشاعر أبي تمام الطائي؛ تحقيق أمنية الدكتور الدناي بإعادة طباعة كتابه القيم «نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري: بين التصوُّر والإنجاز».

وقد وقع الكتاب في ثلاثة أقسام، يعدُّ كل قسم منها دراسة شبه مستقلة بنفسها، بيدَ أنها تصب جميعها في بحث نظرية الشعر لدى أبي العلاء، فكان القسم الأول تحت عنوان: «حقيقة الشعر» في ثلاثة أبواب قيمة، وجاء القسم الثاني تحت عنوان: «تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة: من جودة الشعر إلى صدق النظم» في بابين، وجاء القسم الثالث تحت عنوان: «شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل» في بابين مطولين.

إن من أبرز مظاهر الأهمية التي يحتويها الكتاب بأقسامه الثلاثة، تفسير الدكتور الدناي لحياة أبي العلاء المعري من خلال أشعاره التي تركها، وعقد المقارنات بين ما نظمه أبو العلاء المعري وما نظمه السابقون أو المعاصرون له، مما جعل حجة المؤلف قوية إزاء ما ذهب إليه من آراء في تأويل شعر المعري.

عزيزي القارئ

إن الجهد الذي يبذله المؤلفون في مثل هذه الدراسات رصدًا وتفسيرًا، هي جهود مقدره عند الباحثين والدارسين والنفاد، لأنها تثري العقول وتفتح الباب واسعًا للمزيد من هذه الدراسات، وهي مقدره لدينا - كذلك - للأسباب السابقة نفسها.

وإنني أمل أن يجد هذا الكتاب الاهتمام الكافي للوقوف على ما تضمنه من نصوص شعرية، وتدبر نظرية تفسير الشعر العلائي من وجهة نظر مؤلفه.

وختامًا.. فإنه من دواعي سرورنا في مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن نضع هذا الكتاب القيم بين يدي القارئ العزيز، وفي الوقت نفسه ندعو بالرحمة لمؤلفه الدكتور محمد الدناي الذي قدّم فيه عصارة من جهده وفكره، نسأل الله أن ينفعنا وينفعه به؛ فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له».

والله ولي التوفيق

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت في ٣٠/١٠/١٤٣٥هـ

الموافق ٢٦/٩/٢٠١٤م

الإهداء

إلى كل الشيوخ

الذين سعدت بالتلمذة لهم منذ وطئت

قدمي أرض الكتاب

تقديم

تحرص جامعة سيدي محمد بن عبد الله منذ تأسيسها على الجمع بين دورها في التدبير الإداري والأكاديمي لأعمال الكليات، وبين دورها في الإشعاع العلمي على المستوى المحلي والوطني والدولي. وفي هذا الإطار يدخل نشر بعض الإنتاجات العلمية والإبداعية لأساتذتها الذين بصموا الحياة الجامعية، وأثروا الساحة الثقافية، فضلاً عن دورهم في التأطير والتسيير.

ومما يعزز تصميم الجامعة على هذا التوجه، اهتداؤها هذه السنة إلى وجوب الاحتفال بعالم مدقق، وباحث رصين، ومؤطر متميز، هو الأستاذ الدكتور محمد الدناي. وخير ما يجسد احتفال الجامعة به، هو نشر بعض أعماله العلمية من أجل تعميم الفائدة، وإثراء مجال الحوار والمساهمة في تداول الأفكار.

والأستاذ الدكتور محمد الدناي يعاني هذه الأيام من مرض عضال، حال دون مواصلة نشاطه العلمي الذي عودنا عليه، وإننا ونحن ندعوه بالشفاء العاجل، نتوخى أن تجد في هذه المبادرة سنداً معنوياً يخفف عنه ألم المعاناة .

لقد راكم الأستاذ الدكتور محمد الدناي إنتاجاً علمياً متميزاً كمّاً وكيفاً، تراوح بين الكتاب والرسالة والمقالة، ولقد تولى شخصياً نشر بعض هذه الأعمال في منابر متعددة، وكانت فيما تناولته من قضايا، وأثارته من أسئلة، ذات تأثير بالغ ومثار اهتمام كبير في كل المؤتمرات والندوات العربية والدولية التي شارك فيها.

لقد أوتي الأستاذ الدكتور محمد الدناي بسطة في العلم جعلته محط تقدير من قبل الزملاء والطلبة على حد سواء، بالإضافة إلى رحابة في الصدر ومهارة في الخلق وليونة في الجانب. ومما يميز شخصه أيضاً ميله الدائم إلى الاشتغال في الإطار

الجماعي لتيسير تحقيق الهدف، والوصول إلى الغاية. ويمكن أن ندرج في هذا الإطار مشروعات له قيمين ظل يتعهدهما بما يستوجبانه من استمرار ومتابعة.

أما المشروع الأول فتمثله دراسته للشاعر مهيار الديلمي، حيث ربط فيه ما سماه بالمذهب الشعري المتبادي وصورة الإبداع الجديد. ولقد سار على هذا النهج في مقالات أخرى له. وأما مشروعه الثاني الذي حال المرض دون إخراجِه فهو ذو قيمة أيضاً، ويتمثل في كشفه عن الوجه الثاني لعروض الخليل المنسي.

وفيما يتعلق بهذا العمل الذي وضع له عنوان: «نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز»، والمكون من ثلاثة أجزاء: «حقيقة الشعر»، «تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة» و«شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل»، والذي تطلب منه وقتاً طويلاً وكلفته جهداً كبيراً، فإنه فيه يدافع عن خصوصية النظرية الشعرية عند شاعر فيلسوف تفرغ للشعر نظاماً وتنظيراً وتقعيداً. وقد حاول أن يقف فيه على معالم هذه النظرية في إطار السياق الفكري والمعرفي اللذين أطرا شعر المعري وجعلا منه ثمرة لمختلف التفاعلات والتحولات التي شهدتها عصره. ولقد حشد لدعم هذه الأطروحة كماً هائلاً من النصوص التي استخرجها من بطون المصادر. وتظهر قيمة هذا العمل أكثر، إذا علمنا أن المتن الشعري العلاني يعد في تاريخ الشعر العربي أول متن لشاعر واحد، تضافرت في صوغه دواوين متعددة ومتمايزة، مع حمل كل ديوان لبصمة حقبة زمنية محددة. ولا أريد أن أدخل في تفاصيل العمل حتى أترك للقارئ متعة الاكتشاف.

وفي الختام فإنني أدعو مرة أخرى بالشفاء العاجل لأستاذنا الدكتور محمد الدناي حتى يستمر في العطاء العلمي الذي هو الأصل في الإشعاع والتنوير.

د. السرخيني فارسي

رئيس جامعة سيدي محمد بن عبد الله

مقدمة الكتاب

قد يكون أهم تحول عرفه الشعر العربي في تاريخه الطويل هو انتقاله - بعد إشراقة الثقافة العربية الإسلامية الجديدة - من مرحلة الكتابة الإبداعية السليقية المعتمدة على الطبع الفطري والملكة المكتسبة من خصوبة الذاكرة الشعرية الجماعية، إلى مرحلة الوعي النقدي بحقيقة الكتابة الشعرية وعيًا علميًا قليلًا وبعديًا، بجمع الشعراء المبدعين والنقاد المتذوقين فيها بين سلامة الطبع وصفاء الملكة كأهل الفصاحة السابقين، وبين ما أصبح يتوافر لهم من معارف مدققة وخبرات مُحكَّمة، مكنتهم منها مجالس الدرس ووفرة المصنفات المخطوطة في عصور التدوين العلمي.

ولعل ما يبدو طريفًا عند تتبع تجليات هذا التحول، هو سبق الشعراء إلى التعبير عن وعيهم النقدي بحقيقة الشعر، من خلال ترجمة هذا الوعي - في قصائدهم نفسها - إلى إشارات وتلميحات يجلون فيها باقتضاب يناسب طبيعة بناء الجمل الشعرية، تصوراتهم الجمالية لشعرية النظم وأسرار التجويد الشعري كما يتضح من هاشميات الكميّ وبعض أشعار أبي نواس.

أما العلماء والنقاد البيانيون والفلاسفة المسلمون فقد كان لهم فضل السبق إلى إغناء حقول الثقافة العربية الإسلامية المدونة، بوضعهم ما يمكن أن يوسم بعلم الشعر العربي، من خلال آمالٍ ومؤلفات مبكرة، تكاملت فيها جهود الجمع والتدوين والتوثيق والتحليل والتفصيل والابتكار والمثاقفة، لتنتهي إلى وضع تعريفات نقدية تحاول أن تجلي للمتلقى قواعد الشعر وقوانين صناعته، وإلى حدود منطقية جامعة مانعة تحول دون التباسه بما سواه من أجناس الأقاويل وأنواعها. لكن ما يميز هذه الجهود النقدية

الرائدة، أنها ظلت مرتبطة ارتباطاً أحادياً بمن صدرت عنهم من الشعراء وحدهم، أو من النقاد والعلماء والفلاسفة وحدهم. فرغم أن الشاعر ابن المعتز كان سباقاً إلى فتح باب الجمع بين نظم الشعر المجود والحديث النقدي عنه، لم يأت لأبي عَلم أدبي أو فكري - قبل أبي العلاء المعري - أن يكون مؤهلاً معرفياً للخوض في صناعة الشعر - في أن واحد - خوفاً إبداعياً ونقدياً وفكرياً، يتأزر فيه صفاء الحس الشعري وعمق التحليل وخصوصية الرؤى الفكرية.

فقد تفرد هذا الشاعر الناقد المفكر دون كل من سبقوه بالجمع بين إجادة نظم الشعر، والبراعة في نقده وشرحه وتأويله في مؤلفاته الغزيرة، مستفيداً من محفوظه الشعري الواسع، ومن كل ما ورد لدى الشعراء قبله من إشارات نقدية مقتضبة، ومتمثلاً تمثلاً واعياً أساليبهم الشعرية، ومذاهبهم الفنية، ورؤاهم الجمالية التي كانوا يصدرون عنها في نظمهم، فضلاً عن تمثله النقدي/ العلمي لكل الدراسات النقدية اللغوية والأدبية التي جعلت - قبله أو في عصره - الشعر موضوعاً لها، وكذا تمثله الفكري للتصورات المنطقية اليونانية لطبيعة الأقاويل الشعرية الكلية. ولذا يمكن عد مشروعه الإيداعي النقدي أول نظرية للشعر في تاريخ الدرس الأدبي العربي يكون صائغها الناقد الخبير هو نفسه الشاعر المبدع.

د. محمد الدناي

هاس/المغرب في ١٠-١٠-٢٠١٠

تمهيد

عندما قدم أحد شارحي شعر أبي الطيب المحدثين - سنة ١٩٣٨م - لديوانه بمقدمة عرّف فيها بمن شرحه من القدماء، أحرّ الإشارة إلى أبي العلاء إلى آخرها مكتفياً بقوله: (وهل يتوقع منا قارئ هذه التراجم أن نترجم له، شاعر الحكماء وحكيم الشعراء أبا العلاء المعري، وهو أعرف من أن يعرف، وقد أحاط المتأبون بسيرته وعبقريته علماً)^(١).

ولم تكن المكتبة العربية عند كتابة هذه المقدمة في حاجة إلى أن يزداد في عدد الكتب والمقالات التي كتبت عن شيخ المعرة، فيوسف أسعد داغر^(٢) كان قد أحصى سنة ١٩٤٤م أكثر من (٢٠٠) مصدر ومرجع تعرض فيها مؤلفوها لأخباره وأثاره، لكن هذا الكم الكثير كان بعيداً عن الإحاطة التي اعتنر بها البرقوقي عن التعريف به. وقد بلغ ما أضافه الدارسون بعد ذلك التاريخ إلى المكتبة العالائية أكثر من (٤٠٠) كتاب ومقالة عددها مصطفى صالح^(٣) في كتابه الجامع، ورغم ذلك لم تحقق هذه الجهود الإحاطة المنشودة. ولا أقصد بذلك أن أصحاب هذه الدراسات الغزيرة كانوا مقصرين، وإنما أقصد أن الأسس المرجعية والمنهجية التي قامت عليها كانت تمنعها من أن تسير بعيداً.

فالرجوع إلى المصادر القديمة التي عُرِفَتْ^(٤) به وبمصنفاته، يكشف للقارئ المعاصر عن أن الشهرة الواسعة التي بلغها هذا العلم تصطبغ بمعلومات محدودة

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للبرقوقي: ١/١٢٦.

(٢) انظر: ٣٥٠ مصدرًا في دراسة أبي العلاء للمعري.

(٣) انظر: كتاب مصادر دراسة أبي العلاء للمعري.

(٤) جمعت لجنة إحياء آثار أبي العلاء أشتات ما كتب عنه في المصادر القديمة في كتاب أسسته تعريف القدماء بأبي العلاء.

تعد إذا ما قيست إلى هذه الشهرة فقيرة شاحبة. أما المصادر المتأخرة فقد عوضت الفقر في الأخبار بأوهام تاريخية هي أقرب إلى قصص التسلية منها إلى الخبر التاريخي الموثق. ونجم عن هذا أن أصبح هذا الشاعر المعروف شخصية مغمورة بسبب شهرته، فنحن لا نعرف من أخبار نشأته في الشام ورحلته إلى بغداد وأخباره في عزلته الطويلة إلا لمحات متناثرة تتردد في المصادر.

وإذا كان ضياع جل مصنفاته، التي تجاوزت السبعين، قد حجب عنا الملامح الدقيقة لشخصيته الأدبية والعلمية، فإن مما أسهم في زيادة شحوب هذه الشخصية المتعددة الأوجه في المصادر والمراجع اهتمام المؤرخين القدماء بأخبار ذكائه المفرط وذاكرته العجيبة، وبالأقوال المتضاربة التي تعرضت لعقيدته متهمة أو مبرئة، دون تعدي ذلك إلى دراسة أشعاره ورسائله ومؤلفاته الأخرى والتوسع في التعريف بها ونقدها، إلا ما كان من شرح بعضهم لسقط الزند شروحاً تعد قليلة إذا ما قيست بشروح ديوان أبي الطيب المتنبي. وقد كان من بين ما زاد في ترسيخ هذا الشحوب، اهتمام الدارسين المحدثين بشخصيته الفكرية الفلسفية، وإهمالهم الأوجه الشعرية والنقدية والعلمية لهذه الشخصية، وأستثنى من ذلك بعض الدراسات القيمة الرائدة والمتأخرة التي انصرف فيها أصحابها إلى الوجه الفني الجمالي^(١) لنظمه ونثره، أو إلى الدلالات النقدية^(٢) والعلمية^(٣) لمصنفاته وأشعاره.

ولعل من الأسباب التي حالت دون خصوصية جل الدراسات التي أنجزت عن أبي العلاء، رغم كثرتها، كون شخصية هذا الشاعر المشهور المغمور قد حصرت وجمدت داخل الصورة الفكرية المبكرة التي رسمها له طه حسين^(٤) مستعيناً بوثائق علمية محدودة إبان العثور على النصوص العلانية المفقودة وغيرها ما يخالفها. ورغم

(١) انظر: مثلاً كتابي شوقي ضيف: الفن ومذاهبه (في الشعر والنثر).

(٢) انظر: النقد واللغة في رسالة الغفران لأحمد الطرابلسي، وأبو العلاء الناقذ، للسعيد السيد عبادة.

(٣) انظر: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلمها، لمحمد طاهر الحمصي.

(٤) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء.

أهمية الدراساتين اللتين أنجزهما الميمني^(١) والجندي^(٢) ظلتا عاجزتين عن التأثير في الدارسين المتأخرين وعن تخليص شخصية الشيخ من القفص الذي سجنها فيه صاحب الذكرى، ليل منهج التأليف فيهما إلى الطريقة الإخبارية التقليدية ولافتقارهما إلى التنظيم الذي بنى عليه مؤلفه.

وإذا كانت الدراسات العلانية الحديثة قد أفادت في معظمها مما كتبه طه حسين في وقت مبكر، فإنها ورثت عنه في جلها تلك النظرة النقدية الأحادية التي درست المتن الشعري العلاني المضرس كمًّا وكيفًا، باعتباره بيوانًا واحدًا تراكت أشعاره وتنامت خلال أطوار فنية ثلاثة تقابل الانتقال الطبيعي للشاعر من طور الصبا، إلى طور الشبيبة، فطور الكهولة والشيخوخة^(٣) الذي تميز في رأي طه حسين بتشدد الشاعر فيه في التماس الإجابة في شعره اللزومي ليصبح شعره الجيد حقًا في رأيه (هو) شعر الطور الثالث، لأن شخصية الشاعر وعواطفه تظهر فيه^(٤)، ولم يستطع النقاد المتأخرون التحلل من هذه النظرة الأحادية^(٥) إلا قلة منهم.

ولست أزعم أن هذا الكتاب جاء في هذا الوقت المتأخر ليدعي الإحاطة بالأوجه المتعددة لشخصية أبي العلاء، فهذه الإحاطة لن تتأتى إلا بعد جهود علمية متراكمة يسهم في زيادة خصوصيتها المنهجية العثور على بعض مصنفات الشيخ المفقودة، وما يجد من مناهج مستحدثة في حقول المعرفة المعاصرة. كما أنني لا أزعم أن هذا الكتاب أتى لينجح في ما أخفقت فيه الدراسات العلانية السابقة، فالنتائج التي أنتهى إليها ليست إلا لبنة نقدية في الصرح الذي وضعت أركانه ولبناته الأولى الدراسات المتحللة من سلطة القراءة الفكرية لآثار أبي العلاء، ومن النظرة النقدية الأحادية إلى آثاره الشعرية.

(١) أبو العلاء وما إليه.

(٢) الجاسع في أخبار أبي العلاء.

(٣) تجديد نكرى أبي العلاء: ص ١٨٢.

(٤) نفسه: ص ٢٠٨.

(٥) انظر: مثلاً: أمراء الشعر العربي: ص ٤٠٦ و ٤٠٦، حيث ينتهي للقصبي إلى أن اللزوميات تمثل (نضج القوة الشعرية في الشاعر).

لقد كانت الحقيقة النقدية التي انتهت إليها الدراسة، فانطلقت منها في محاولتها رصد حركية النظرية الشعرية العلانية، وهي تتأرجح بين طرفي التصور والإنجاز، أن أبا العلاء بدأ شاعراً قبل أن يختار موقع الناقد المفكر في مرحلة لاحقة. إن اشتغاله بالشعر دليل على أنه كان - لتأخر زمانه عن زمان أهل الفصاحة السليقية - قد حصل كغيره من الشعراء المحدثين صناعة الشعر بالجمع بين رواية الموروث الشعري وحفظه لاكتساب ملكة النظم، وبين دراسة قوانين الصناعة الإيقاعية النغمية واللغوية البلاغية، وكل العلوم المكتملة الموسومة بأدب الشاعر، جمعاً فنياً / علمياً أكسبه معرفة نقدية نظرية بماهية الشعر وحقيقته كانت وراء إنجازه أشعاره المجودة في المرحلة السابقة للعزلة، قبل أن تقوده وهو معتزل ببيته إلى تأسيس درسه النقدي بوجهيه النظري والتطبيقي.

وإذا كانت خبرته بقوانين صناعة الشعر وأساليبها تفسر قدرته على تنويع منظومه وتغيير صوره، فإن الدراسة المتعمقة للملابسات انتقاله من موقع الشاعر إلى موقع الناقد المفكر تكشف عن أن هذا الانتقال لم يكن مجرد استبدال شهرة بشهرة، فأبو العلاء كان أول شاعر في تاريخ الأدب العربي يخرج على القارئ بعدة دواوين يحمل كل واحد منها اسمه الخاص به. ولم يكن هذا الحرص على توزيع موزونه على عدة دواوين مختلفة ومسماة مجرد رغبة في المخالفة والتنويع، ولكنه كان الإنجاز المجسد للتفاعل المعقد بين نظريته الشعرية وبين اصطدام ثقافته الفنية الجمالية بثقافته الفكرية الأخلاقية في رحلة حياته الإنسانية. وأقصد بذلك أن كنه النظرية الشعرية العلانية ومفاتيح أسرارها يكمنان في تعدد دواوينه التي جاء كل واحد منها ليكون شاهداً على مرحلة من المراحل الإبداعية أو النقدية الفكرية المتلاحقة التي مرت منها هذه النظرية متأرجحة بين رحابة التصور النقدي وحرص الإنجاز وضيق طرق الإبداع. فخلافاً لما استقر في الدراسات الحديثة لم تكن دواوينه التي وصلت إلينا

كاملة أو ناقصة قابلة لأن يشارك أي واحد منها - وهو يميز باسمه الخاص به - غيره من الدواوين في الانتساب إلى نفس المرحلة، لأن التحول الذي عرفته نظريته الشعرية وفكره الأدبي اقتضى أن يكون لكل مرحلة ديوان واحد ووحيد يشخص ملابساتها الإبداعية والنقدية.

إن منطق التحولات الذي استطاعت هذه الدراسة أن تقاربه يكشف عن أن الدرغيات التي شرحت ونشرت مع أول دواوينه سقط الزند فعدت منه، كانت آخر ديوان شعري نظمه في رحلة الإنجاز الطويلة، وعن أن ديوان السقط الذي اعتقد الدارسون أنه ظل ينظمه بعد أن كان قد بدأ نظم اللزوم ينتسب حسب هذا المنطق إلى مرحلة تفرض أن يكون قد انتهى من قول آخر سقطياته عند إعلانه تطبيق الشعر وبدء حياة العزلة، كما يكشف عن أن ديوان اللزوم الذي اعتقد بعض الدارسين أنه بدأ في نظمه قبل اعتزاله قد نظم في مرحلة متأخرة عندما أجبرته قسوة حياة العزلة والحنين إلى الشعر الذي تاب منه على مراجعة الموزون متحايلاً على قيد التوبة التي قيد بها نفسه بمسوغات فكرية أخلاقية فرضت عليه أن يجعل هذا الديوان صورة نظمية مناقضة لشعرية السقط.

وإذا كان الوصول إلى هذا المنطق قد سهل معرفة خيوط العلاقات المعقدة التي ربطت بين التصور وبين الإنجاز إيجاباً أو سلباً في النظرية الشعرية العلائقية، فإن ما سهل اكتشاف هذا المنطق هو محاولة تفسير التعارض الصريح بين جمالية الشعرية في بعض دواوينه وبرودة النظرية في بعضها الآخر، مع ما تطلب ذلك من محاولات لتفسير التفاعل المطرد بين التصورات الشعرية النقدية المنسجمة وبين منجزه الشعري المتفاوت. فأراؤه النقدية التي توزعتها دواوينه ومصنفاته لم تتعارض ولا تخلت عن تفسيرها الجمالي للشعر منذ بدأ بصوغها في بعض أبيات سقط الزند في شبابه، إلى أن صاغ آخر ما صاغه منها وهو يملي ضوء السقط في آخر حياته. وخلافاً

لهذا الانتسجام النقدي كان اعتزازه بجودة السقطيات واعترافه هو نفسه بضعف اللزوميات تنبئها على التباين والتعارض بين البعد الشعري والبعد النظمي في ميزونه الغزير. ويمكن أن نجمل النتيجة النقدية التي قادتنا إليها محاولات التفسير تلك في كون أبي العلاء بدأ شاعراً مجوداً في سقط الزند يحتكم إلى المعيار الجمالي غير مبال بالمعيار الأخلاقي، ثم طلق الشعر ليصمت زمناً قبل أن يعود إلى النظم الضعيف مغلباً المعيار الأخلاقي على الجمالي في أشعار اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان، قبل أن يكتشف في آخر حياته أسلوباً للجمع بين جمال الفن ونبيل الأخلاق من خلال عودته إلى التجويد الشعري في ديوان الدرعايات، وهي نتيجة تبدو، حسب ما اطلعت عليه، مخالفة للنتائج النقدية التي وصل إليها الدارسون المهتمون بشعره وشاعريته.

ولا أقصد بهذه المقارنة إدعاء سبق، فهذه الدراسة ليست كما ذكرت من قبل إلا لبنة من لبنات الدراسات العلانية التي تحلل أصحابها من سلطة طه حسين، ولكن المراد التذكير بأن الإحاطة بالأوجه المختلفة لشخصية أبي العلاء ستظل رهينة بالعثور على آثاره الضائعة. فإذا كان العثور على الصاهل والشاحج قد مكن الدارسين من تجلية ملامح جديدة نقدية علمية وفكرية سياسية للشخصية العلانية، فإن من بين ما مكن هذا الجهد العلمي المتواضع من السير نحو غايات نقدية مخالفة قد تكون جديدة، اطلاعي على مخطوطتين لكتابين له غير منشورين هما اللامع العزيزي^(١) الذي شرح فيه ديوان أبي الطيب المتنبي، وضوء السقط الذي شرح فيه ديوانه سقط الزند، وكان آخر كتاب أملاه قبل وفاته. ولا أشك في أن العثور على ما زال مفقوداً من مصنفاته سيغني الدراسات العلانية ويسير بها نحو نتائج نقدية أخرى قد لا تخطر ببالنا اليوم.

إن اختيار مصطلح نظرية في عنوان هذا الكتاب لوصف التفاعل المضطرب بين التصور الذهني وبين المنجز المحسوس في الفكر الشعري العلاني لم يكن استجابة

(١) لا علاقة لهذا الكتاب بالمخطوط بالشرح الذي نشره دياب على أنه معجز أحمد ولا بمعجز أحمد الحقيقي.

لرغبة خاصة في استعمال هذا المصطلح، فلفظة التصور كانت ستكون كافية لو كانت أحكامه النقدية المبنوثة في مصنفاته هي المقصودة بالدراسة، كما أن لفظة شعر كانت ستكفي لو كانت الغاية مجرد وصف عناصر الكتابة الشعرية في دواوينه، ولكن ما استدعى استعماله كون النظرية التي تفسر بأنها مجموع المعارف والتصورات العقلية^(١) المجردة تبدو في فكره الشعري بعداً ثالثاً يتنازع بعدان متقابلان: أحدهما تأملي تلتقي عنده كل تصورات النقدية وأحكامه المتعلقة بالشعر، والثاني عملي أو تطبيقي محسوس تنتسب إليه كل صور الإنجاز في متنه الشعري الكبير، وهو تقابل لا يكاد يواجهنا إلا في آثار قلة من الأعلام الذين جمعوا بين الكتابة الشعرية والتأليف النقدي، لأن النظرية الشعرية بوقوعها بين هذين البعدين تصبح قابلة لأن تفسر بكونها هيولى نقدية تستعيرها التصورات المجردة لتلبس عند الإنجاز اللباس الشعري المحسوس، أو بكونها على عكس ذلك معبراً نقدياً شفافاً تمر خلاله محسوسات المنجز لتتخلص من واقعية الإنجاز وتجرد في حقل المفاهيم والتصورات الذهنية.

(١) Nouveau Larousse Universel: ٩١٦/٢، وانظر معجم مصطلحات الأدب: ص ٥٦٩.

مدخل

النظرية الشعرية في سياق

المعارف المتراكمة: أعمى يقرأ

ليست الغاية من بناء هذا المبحث سرد أنواع المعارف التي حصلها أبو العلاء، فما أورده القفطي^(١) وابن العديم^(٢) قد يغني عن ذلك، وليس الغرض عرض المعارف التي تراكت في البيئة العلمية الكبرى التي استفاد منها، لأن المصادر والمراجع التي عرفت بأعلام الفكر والأدب في القرن الرابع^(٣) كفتنا ذلك^(٤)، ولكن الغاية وضع نظرية الشعر لديه من حيث هي تصور وإنجاز في سياقها المعرفي والفكري الذي أفرزها، لا باعتبارها فكراً أدبياً متميز الملامح والحدود وسط أنماط فكرية علائقية متعددة، ولكن باعتبارها الثمرة المكتملة لتفاعلات المعارف وتحولاتها في تفكيره الواسع، وأعني بذلك أن التأريخ لتحولات هذا الفكر يعد تأريخاً لتحولات النظرية الشعرية. ولعل أبا العلاء ينفرد من بين كل الشعراء الفحول والحدائق، والأدباء والنحاة واللغويين والنقاد، والمتكلمين والفلاسفة، وعلماء القراءات والمفسرين والمحدثين، بكونه المفكر الذي اقترن هاجس الشعر لديه بهاجس المشاركة فتوحداً.

لقد تحدث ابن قتيبة عن الشعر والشعراء وألف في الحديث وغيره، لكن دون أن يخل بالحدود الفاصلة بين هذا العلم أو ذاك. ونظم كبار الشعراء كآبي نواس وآبي

(١) انظر: إنباه الرواة: ٨١/١ - ١١٨.

(٢) انظر: الإحصاف والتحري/ ضمن تعريف القدماء بآبي العلاء، ص: ٥١٤ وما بعدها.

(٣) ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان اللعري بمعرة النعمان سنة ٣٦٣ هـ وتوفي بها سنة ٤٤٩ هـ. انظر: معجم الأدباء ٣/ ١٠٨.

(٤) انظر: مثلاً: بتيمة الدهر، والجامع في إخبار آبي العلاء، والحضارة العربية في القرن الرابع، وغيرها.

الطيب الشعر بعد تحصيلهم ما راج في بيئتهم من المعارف، لكنهم لم يتجاوزوه إلى الخوض في قضايا تصنيفاً وتدریساً. وحتى الذين حاولوا من بينهم أن يُنظروا لهذا الفن جعلوا القوائد نفسها الحاملة لنظرياتهم النقدية، كما هو بين في ديواني أبي تمام ومهيار الديلمي.^(١) وقد نجد في حديث أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد عن الشعر ما يجعلهم أقرب من غيرهم إلى أبي العلاء من حيث اقتران تصورهم للشعر بمعارفهم الفلسفية، لكن ما يميزه منهم تفرغه لهذه الصناعة نظاماً - خلافاً لهم - وولعه بها تنظيراً وتقعيداً، بينما يظل حديثهم عن الأقاويل الشعرية جانباً من تصورهم المنطقي الشامل لأصناف الأقاويل^(٢). ولعل حازماً القرطاجني الذي جمع بين قرض الشعر ونقده والإفادة من العلوم العقلية، كان في النظرية الشعرية التي صاغها ينظر نظراً مقصوداً إلى الأركان التي قامت عليها النظرية العلانية^(٣). لقد متحت هذه النظرية في تحولاتها من المعارف المتراكمة التي حصلها الشاعر في مختلف مراحل حياته العلمية، ولذلك فإن رسم الحدود التقريبية لمراحل التحصيل يفيد كثيراً في رصد هذه التحولات وتبينها.

إن البيئة العلمية الواسعة^(٤) التي أنجبت أبا العلاء الشاعر الناقد والأديب المفكر، هي نفسها البيئة التي أنجبت أبا الطيب المتنبي وأبا فراس والتهامي والصنوبري والشريفين الرضي والمرتضى ومهيار الديلمي وابن نباتة السعدي، وأنجبت ابن دريد والقالي والسيرافي والفارسي وأبا الطيب اللغوي وابن فارس وابن جني وابن خالويه وأبا إسحاق الفارابي والجوهري والأزهري، والأمدي والقاضي الجرجاني والثعالبي

(١) انظر: كتاب أبو تمام الطائي: ص ٢٤٠ - ٢٤٢، ومقالة: مع أبي تمام الناقد، لعبد الله الطيب / مجلة دراسات

أدبية ولسانية / العدد ٤ - سنة ١٩٨٦، والقصيدة عند مهيار: ص ٢٢ - ٧٧.

(٢) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٧ - ٨ و ١٢ - ١٤.

(٣) يبدو حديث القرطاجني عن علم البلاغة الأسمى صياغة ثانية لمفهوم الخبرة الذي تحدث عنه أبو العلاء كما سنرى. ويكشف تردده مصطلحي إضاعة وتثوير في مناهجه عن نظر خفي إلى هوى السقط الذي إلفه أبو العلاء وكتاب التثوير الذي ألفه الخوي لشرح السقط.

(٤) المقصود البيئة الزمانية في القرن الرابع الهجري، والبيئة المكانية الواسعة أي مراكز الدرس الأدبي والعلمي في الشام والعراق وغيرهما.

والتوحيدي والداركي والقاضي عبد الجبار وابن سينا وغيرهم من الأعلام^(١). وإفادته من معارف بيئته المتنوعة يدل عليها خوضه فيها في مرحلة التصنيف والإملاء، لكن الحدود التي انتهت عندها مرحلة التحصيل تظل في حاجة إلى بعض الإيضاح.

لقد أشارت المصادر إلى أن أبا العلاء قال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة أو اثنتي عشرة^(٢)، وقد أكد ابن العديم الذي كان خبيراً بتاريخ آل سليمان تواتر هذا الخبر^(٣). وإذا كان أقرب ما يمكن أن نستنتج منه أنه بدأ ينظم الشعر في سن مبكرة، فإن ذلك يفيد أنه حصل في سن مبكرة من المعارف الأولية والعلوم بعض ما مكنه من ذلك. والثابت أنه وجد في أقاربه شيوخاً يسروا له تحصيل العلم من قريب، فبنو سليمان كانوا مشهورين بالفضل والعلم، وكان في إباته وأعمامه ومن تقدمه من أهله ومن تأخر عنه من ولد أبيه ونسله فضلاء وقضاة وشعراء^(٤)، وكان والده أبو محمد فاضلاً أديباً لغوياً شاعراً^(٥). وعن والده هذا (قرأ اللغة والنحو بمعرفة النعمان)^(٦). ويبدو أنه وجد في شيوخ المعرفة من تولى إقراؤه ما لم يأخذه عن أقاربه، فالمصادر تشير إلى أنه لما كبر (ووصل إلى سن الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده كبنّي كوثر أو من يجري مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته)^(٧)، وسمى منهم ابن العديم أبا بكر محمد بن مسعود النحوي^(٨). إلا أن الوسط العلمي الذي يحتمل أن يكون الشاعر قد أفاد منه كثيراً هو مجالس العلم بحلب، فهذه المدينة التي ضمت مجالسها أيام

(١) تشير بهذه الأسماء إلى الازدهار العلمي الذي عرفه القرن الرابع في مختلف أصناف المعارف التي نبغ فيها هؤلاء.

(٢) نزهة الألباء: ص ٣٥٤، وإرشاد الأريب: ١٠٨/٣.

(٣) انظر: الإنصاف والتحري / ضمن تعريف القدماء بلّبي العلاء: ص ٥٥١.

(٤) انظر: تفصيل الحديث عن آل سليمان في إرشاد الأريب: ١٠٨/٣ - ١٢٣، والإنصاف والتحري / ضمن التعريف: ص ٤٨٣.

(٥) الإنصاف / تعريف: ص ٤٩٢.

(٦) نفسه / نفسه: ص ٥١٥.

(٧) الإنباه / تعريف: ص ٨٤/١.

(٨) الإنصاف / تعريف: ص ٥١٥.

سيف الدولة شعراء حذاقاً كآبي الطيب والنامي والصنوبري وأبي فراس، وعلماء متبحرين كابن خالويه، كانت حتى بداية القرن الخامس الهجري لا تزال مجمعة للأنباء والعلماء والمتكلمين كما سجل ذلك أبو العلاء نفسه في قوله: (وقد بلغني أن للسيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء مجلساً يجتمع فيه الفقهاء وأهل الكلام والأدب والشعراء، ولو تحرى في التطوع متحوب فقادني برسني حتى أقف من ذلك المجلس بمراى ومسمع لألقيت [مسألة] ثم فرعتها فخاض فيها الفقهاء والمتكلمون والشعراء سحابة ليلتهم تلك)^(١).

ولم تسم المصادر من شيوخه في حلب إلا شيخاً واحداً هو محمد بن عبد الله ابن سعد النحوي راوية أبي الطيب المتنبي الذي قرأ عليه الشاعر وهو صبي^(٢)، لكن ورود عبارة «وغيره»^(٣) في بعضها تفيد وجود شيوخ آخرين. ورغم ذلك تظل إشارة الحافظ ابن حجر إلى أنه أخذ اللغة عن أصحاب ابن خالويه وعن ابن سعد المذكور شاهداً على أن تحصيله الأول كان في بيته وبمجالس المعرة وحلب باعتبارها الوسط العلمي الأول الذي هياها لقول الشعر وهو صغير السن.

وفي إشارة ابن العديم إلى أنه قرأ على ابن سعد راوية أبي الطيب المتنبي وهو صبي وإشارته في خبر آخر إلى تخطته شيخه ابن سعد هذا في مرحلة الصبا، ما يجعلنا نطمئن إلى صحة خبر نظم الشعر في الحادية عشرة، وإلى أن هذا النظم كان مبنياً على معرفة بالشعر وصناعته، وعلى خبرة بدواوين الشعراء وروايتها رغم صغر سنه: (وقرأت بخط بعض أهل الأدب..... قال: وكان ابن سعد يروي في ديوانه -

(١) الصاهل والشاحج ص: ١٨٩.

(٢) الإنصاف تعريف ص: ٥١٥، ووفيات الأعيان: ص ١١٣. وانظر التعريف ص: ٢٩٦، ٢٠٦، ١٩٠.

(٣) انظر: تاريخ الإسلام / تعريف ص: ١٩٠، حيث يقول الذهبي: (ومن قرأ عليه أبو العلاء اللغة جماعة، فقرأ بالمعرة على والده، ومحب على محمد بن عبد الله بن سعد النحوي وغيره). ولم ترد عبارة «وغيره» في قول نفس المؤلف في سير أعلام النبلاء (٢٦/١٨): وكان أخذ اللغة عن أبيه ومحب عن محمد بن عبد الله بن سعد النحوي.

يعني ديوان المتنبي - في قصيدته التي مطلعها: «أزائر يا خيال أم عائد»، وذلك أنها لم تكن مما قرأه على المتنبي وهي مما أنفذه إليه:

أَوْ مَوْضِعًا فِي فَنَاءِ نَاجِيَةٍ

تُحْمَلُ فِي النَّجَاحِ هَامَةٌ الْعَاقِدِ

فرده عليه أبوالعلاء وقد اجتمع معه بطلب وهو صبي: «أو موضعا في فتان ناجية»، فلم يقبل ذلك ابن سعد ومضى إلى نسخة عراقية صعدت مع أبي علي بن إدريس من العراق فوجد القول ما قاله أبو العلاء^(١)، غير أن ما قد يظل غامضا علاقة هذا الشعر الذي نظمه في سن الصبا بديوانه سقط الزند^(٢).

والملاحظ عموماً أن الأخبار المتعلقة بشيوخه تظل قليلة بالقياس إلى شهرته الأدبية والعلمية. إن الوقوف عند مصنفاته المتنوعة يمكن أن يساعدنا على معرفة العلوم التي حصلها قبل أن يتفرغ للتصنيف، لكن ما يلفت الانتباه في جل هذه المصنفات أنها تخلو^(٣) من الأسانيد التي يمكن أن تكون طريقاً إلى معرفة شيوخه.

ولعل هذا التحلل من الإسناد لم يكن خافياً عن تلاميذه، فإذا كان القالي - وهو يخبر تلامذته الأندلسيين بأن علمه علم رواية لا دراية^(٤) - قد وجد فيما حفظه من مرويات متصلة الأسانيد مايؤهله رغم قلة الدراية ليصبح شيخ علم جليلاً، فإن أبا العلاء لم يكن يرى في غياب الإسناد ما يقلل من مكانته العلمية، بل إن العلم لديه كان الدراية لا الرواية^(٥)؛ (شاهدت على نسخة من كتاب «إصلاح المنطق» يقرب أن يكون بخط المعريين أن الخطيب أبا زكريا يحيى بن علي ابن الخطيب التبريزي، قرأه على

(١) الإيضاف / تعريف ص: ٥١٥.

(٢) انظر: تفصيل الحديث عن تاريخ نظم السقط في مبحث لاحق.

(٣) إلا في حالات جد نادرة كإسناد الأحاديث الشريفة. انظر. الإيضاف والتحري / تعريف: ص ٥٢١ - ٥٢٤.

وانظر: رسالة الغفران: ص ٥١١ حيث يقول مصرحاً بما يفيد أنه كان يعتمد ترك إسناد بعضها: (وفي حديث آخر، وقد سمعته بإسناد...).

(٤) الذخيرة ١ - ١ / ١٤.

(٥) المقصود الرواية من حيث هي إسناد يذكر فيه المصنف الشيخ الذي أخذ عنه، أما الرواية من حيث هي توثيق وإسناد إلى المصنف الأول، فقد كان شديد العناية بها، لكن اتصاله بالمصنف الأول كان يتم عن طريق آخر غير الرواية عن الشيوخ للتأخرين كما سنبين.

أبي العلاء، وطالبه بسنده متصلًا، فقال له: إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري^(١).

وهذا التحلل من السند رغم إلحاح التلاميذ عليه لا يمكن أن يفسر باستهانة الشاعر الشيخ بطريقة الإسناد التي كانت ما تزال في عصره منهجًا متبعًا في التلقين والتحصيل، ولا برغبته في صرف انتباه التلميذ إلى القضية العلمية التي يتضمنها المتن حتى لا يشغل عنها بالعننة رغم كون هذا التفسير احتمالاً مقبولاً، وذلك لوجود تفسير آخر يقدمه الشاعر نفسه وهو يظهر متواضعًا غزارة علمه: (وكيف يتأدى إلي العلم وأنا رجل ضريب، وكفى من شر سماعه، ونشأت في بلد لا عالم فيه)^(٢).

إن عبارة «لا عالم فيه» صريحة الدلالة في ظاهرها على كون البيئة التي نشأ فيها كانت في عصره خالية من العلماء، وفي ذلك ما يفسر سكوت المصادر عن ذكر شيوخه ويفسر خلو مصنفاته من الأسانيد، لكن صراحتها الظاهرة لا تعفينا من أن نبحث عن دلائلها الحقيقية بالنسبة للواقع العلمي في هذه البيئة وبالنسبة لأبي العلاء نفسه، ففي أسماء العلماء الذين ذكرتهم المصادر وكذا في ما أشار إليه هو نفسه في الصاهل والشاحج^(٣)، ما يفيد أن من وصفوا بأصحاب ابن خالويه^(٤) كانوا يمثلون الوجه العلمي لهذه البيئة في النصف الثاني من القرن الرابع، وتلمذته لبعضهم يشير إليها أكثر من مصدر.

إلا أن خمول هؤلاء وعدم تبرزهم بالقياس إلى علماء العراق ونبوغهم، وقلة بضاعتهم في تقدير أبي العلاء التلميذ لذكائه - ولما كان قد حصله وهو يأخذ عن أقاربه - يمكن أن يكون مقصوده من عبارة لا عالم فيه.

(١) الإنباه: ١٠٤/١.

(٢) رسائله / عطية ص: ٩٧، و مرجليوت ص: ٦١.

(٣) انظر: ما تقدم .

(٤) الإنباه: ٨٤/١، و لسان الميزان: ٢٠٤/١.

فتحدي الشاعر العالم لعلماء عصره، واستخفافه ببعضهم، ظاهرة تتردد في مؤلفاته^(١)، وفي ترددها ما يجعلنا نرجح أنه لم يكن يجد في أسماء من أخذ عنهم من الشيوخ من يستحق أن يكون - بالقياس إلى علماء العراق كما كان يتصورهم - أهلاً لأن يسند إليه ويعلن تلمذته له، لكننا لا نستبعد أيضاً أن يكون قد أثر أن لا يأخذ عنهم مستغنياً عن ذلك بسبيل آخر في التحصيل سنوضحه، والاحتمال الأخير يجعل خلو مؤلفاته من الأسانيد ومن أسماء الشيوخ نتيجة مباشرة لعدم اعتماده أصلاً عليهم^(٢) في مرحلة التحصيل.

وسواء فسرنا عبارة «لا عالم فيه» بظاهرها إذا راعينا قلة من ذكرتهم المصادر من شيوخه، أم باستهانتهم بمعارف الشيوخ إذا كان قد تلمذ لشيوخ العلم في بلده، أم بعدم تلمذته لهؤلاء الشيوخ أصلاً، تظل النتيجة التي نخلص إليها متمثلة في كون الأخذ عن شيوخ العلم لا يشغل حيزاً هاماً في مراحل تحصيله للمعارف والعلوم التي سترزخ بها مصنفاً. وتذكر المصادر أنه رحل قبل اعتزاله عدة مرات عن المعرة لزيارة بعض المدن، وقد نجد في إشارته إلى خلو بلده من العلماء ما يكشف عن الهدف من هذه الرحلات، وأعني أنها كانت لطلب العلم.

فالقفاطي مثلاً يذكر أنه رحل إلى طرابلس لما طمحت نفسه إلى الاستكثار^(٣) من العلم، غير أن إشارته إلى خزائن الكتب التي كانت بهذه المدينة يجعل رحلة العلم هذه - في رأيه - من أجل الاطلاع على هذه الخزائن لا من أجل الأخذ عن شيوخ العلم.

وابن العديم ينفي^(٤) وجود دار للكتب بطرابلس في عهد أبي العلاء، ولا يعلم مقصوده من هذا النفي أهو نفي لكون الشاعر رحل رغبة في الاطلاع على الكتب، أم

(١) انظر: مثلاً: استخفافه الخفي بمعارف ابن القارح في رسالة الغفران، ص: ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٤ - ٥٣٨ - ٥٤٥ ٥٤٧ - ٥٥٤.

(٢) نستثني من ذلك الأسماء القليلة التي أشار إليها في روايته للحديث.

(٣) الإتياء: ٨٤/١.

(٤) الإتياء والتحري / تعريف ص: ٥٥٧.

نفي للرحلة أصلاً؟ وينفي المؤرخ أيضاً أن يكون الشاعر قد زار أنطاكية واستفاد من خزانيتها كما تروي ذلك القصة^(١)، ويرجح أن يكون هذا قد حدث في كفر طاب التي (كانت مشحونة بأهل العلم)^(٢) قبل أن يدخلها الإفرنج سنة ٤٩٢ هـ، أو أن يكون حدث في حلب التي (كان بها خزائن كتب في الشرفية التي بجامعة حلب)^(٣).

والذي نفيده من هذه الأخبار أن الإشارة إلى خزائن الكتب تنفي أن تكون رحلاته الأولى قد حدثت للسمع عن الشيوخ، بل إن سكوت المصادر عن ذكر غير ابن سعد ممن يفترض أنه تلمذ لهم في رحلاته الأولى، يرجح أن يكون الأخذ عن الشيوخ ضعيف الأثر في توجيهها.

إن نفي أبي العلاء الضمني أخذه عن العلماء في البيئة التي نشأ فيها، وإشارة المصادر إلى احتمال اطلاعه على بعض خزائن الكتب في أسفاره الأولى، يلزمنا بالتسليم بأن تحولاً ما قد حدث في طريقة تلقين العلم وتحمله، فاللغويون كانوا في القرن الرابع قد تركوا طريقة المتكلمين والمحدثين في الإملاء واقتصروا على تدريس كتاب يقرأ منه أحد الطلبة والشيخ يشرح^(٤) خلافاً للمحدثين الذين ظلوا متمسكين بالسند^(٥)، وفي اعتماد أبي العلاء على الإسناد في رواية الحديث دون غيره ما يدل على إفادته من هذا التحول الذي جعل الكتاب يصبح عنصراً ثانياً في التحصيل والدرس إلى جانب الشيخ، بعد أن كان شيوخ العلم يجدون في محفوظهم ما يغنيهم عن العلم المقيد في الكتب، بل إن أهل العلم كانوا قبل ذلك قد رسخوا في الأذهان حكماً يفيد أن العلم لا يروى عن صحفي^(٦).

(١) ويعمل ذلك بكون المدينة كانت قبل مولد أبي العلاء وإلى ما بعد وفاته تحت أيدي الروم، فلا يتصور في رأيه أن تكون بها خزانة كتب وخازن يقصد للاشتغال بالعلم. انظر: الإصناف / تعريف ص: ٥٥٥.

(٢) نفسه / نفسه ص: ٥٥٦.

(٣) نفسه / نفسه ص: ٥٥٦.

(٤) الحضارة في القرن الرابع: ١ / ٣١٧، وانظر المزهر: ١٦١ / ١ - ١٦٢.

(٥) للزهر: ٣١٢ / ٢.

(٦) انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤، حيث يقول الجمحي: (ولا يروى عن صحفي).

إلا أن ما يميز تلمذة أبي العلاء استغناؤه شبه الكلي بالعنصر الثاني، أي الكتاب، عن العنصر الأول، أي الشيخ، وفي هذا ما يجعل مرحلة الاكتفاء بالتحصيل من الكتب المنسوخة عن الأخذ عن الشيوخ مرحلة متميزة في حياته العلمية.

وإذا كنا لا نستطيع الجزم بأنه استغنى استغناء كلياً عن الشيوخ في مرحلة التحصيل الأولي، رغم تصريحه بأنه نشأ في بلد لا عالم فيه، فإننا نجد في رسائله ما يعتبر تاريخاً للمرحلة التي أحس فيها بأنه بلغ من العلم ما جعله في غنى عن ملازمة العلماء للرواية عنهم عراقيين كانوا أم شاميين: (ومنذ فارقت العشرين من العمر ما حدثت نفسي باجتماع علم من عراقي ولا شام)^(١).

ولعل في إشارته إلى كون طلب العلم اجتهاداً وسؤالاً ما يفسر قلة شيوخه في مرحلة الطلب^(٢)، ورغم ذلك لا نستطيع أن نحمل كلامه على كونه إعلاناً عن نهاية هذه المرحلة، فالسنتين الستة عشر الفاصلة بين بلوغه العشرين سنة ٢٨٣ هـ وبداية رحلته المشهورة إلى بغداد سنة ٣٩٩ هـ مدة تقارب في طولها مرحلة الطلب، إذا افترضنا أنه بدأ يأخذ العلم في سن الرابعة أو بعدها بقليل.

وتاريخ شروعه في التصنيف والتدريس - إذا استثنينا نظم سقط الزند الذي يرتبط بنبوغه الشعري المبكر، واستثنينا بعض رسائله التي لم تكن تصنيفاً بالمفهوم العلمي المدرسي^(٣) - يبدأ بعد سنة ٤٠٠ هـ تاريخ عودته من بغداد إلى المعرفة، وفي هذا ما يجعلنا نستبعد أن يكون قد خصص كل هذه المدة الطويلة لنظم سقط الزند.

إن قلة السقطيات بالنسبة إلى غزارة ما نظمه وآلفه بعد تفرغه للتصنيف، يسمح لنا بأن نفترض أنه كان منصرفاً طيلة تلك المدة إلى الاستكثار من العلم متوسلاً إلى ذلك بالكتب وحدها دون أية استعانة بالشيوخ، ولا يبدو الاعتماد على الكتب المخطوطة

(١) رسائله / عطية ص: ٧٨، ومرجليوت ص: ٣٢.

(٢) أي قبل بلوغه سن العشرين سنة ٣٨٣ هـ.

(٣) لأن عنصر الإخبار والتبليغ، لا الترسل الفني، كانا الغاية من إنشائها.

في التحصيل ظاهرة غريبة في عصر كانت الخزائن ودور العلم الغنية بالمخطوطات قد انتشرت فيه في مختلف البيئات العلمية^(١).

وإذا ما نحن انطلقنا من كون الشاعر قد بدأ في أول مراحل الطلب بتحمل ما كان الوصول إليه ميسراً لكثرة تداوله كالمرويات الشعرية والعلوم النقلية واللغوية، فإن انصرافه إلى تحصيل العلوم العقلية وبعض المعارف التي كان الخوض فيها محدوداً سيكون مقترناً بالسنوات الأخيرة لهذه المراحل، وباطلاعه على ما في خزائن الشام من كتب قبل رحلته إلى بغداد، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان قبل سفره إلى العراق سنة ٣٩٩هـ قد أكمل دراسة كل العلوم والمعارف التي سيبدو أثرها واضحاً في مصنفاته بعد اعتزاله، فابن العديم يذكر أنه سافر إلى بغداد للاستكثار من العلم^(٢) وأنه أخذ بها عن الربيعي والواجكا وأبي علي عبد الكريم بن الحسن السكري. وأبو الفداء يؤكد أنه استفاد من علمائها، لكنه ينفي صراحة أن تكون هذه الاستفادة تلمذة بقوله: (ولم يتلمذ لأحد أصلاً، ثم عاد إلى المعرفة...) ^(٣)، بل إن أبا العلاء نفسه ينفي هذه التلمذة حين يقول: (وانصرفت وماء وجهي في سقاء غير سرب ما أرقنت منه قطرة في طلب أدب)^(٤).

إلا أن الصورة التي رسمها للعراق وبغداد تظل رغم ذلك شاهداً على إعجابه بعلمائها وبمجالس العلم فيها، فأهل الشام (يجرون من أهل العراق مجرى الهجن من العرب)^(٥)، ومن رحل عن بغداد في رأيه (لم يجد منها عوضاً ولا وجد محلاً مروضاً لأن غابر العلم بها غريض، وصحيح الأدب في سواها مريض، والشام أكثر أرفاقاً وأقل نفاقاً)^(٦)، وفصاحة البدو الأقحاح عجمة أمام فصاحة أهلها:

(١) انظر: الفهرست: ص ١٢ - ٣٨، والحضارة العربية في القرن الرابع: ١ / ٣٢١ - ٣٣١.

(٢) الإنصاف والتحرر / تعريف: ص ٥١٥ - ٥١٦.

(٣) المختصر في أخبار البشر: ١٧٦/٢. وانظر: تنمى للمختصر: ٤٨٥/١ حيث يشير المؤلف إلى أن أبا العلاء ذكر لتلميذه أبي غالب همام بن الفضل أنه لم يجد في بغداد عند رحلته إليها عالماً يقرأ عليه ويأخذ منه. وانظر: روض المناظر / تعريف: ص ٣٠٩. والراجع لن نفي التلمذة كان اعتماداً على ما ذكره أبو العلاء نفسه في رسائله.

(٤) رسائله / عطية: ص ٧٨، ومرجليوت: ص ٣٢.

(٥) رسائله / عطية: ص ١٥٦، ومرجليوت: ص ٩١.

(٦) نفسه: ص ٩٠، ومرجليوت: ص ٥٧.

وَمَا الْفُضْحَاءُ الصَّنِيدُ وَالْبَنُو دَارُهَا

بِأَفْصَحِ قَوْلٍ مِنْ إِمَائِكُمِ الْوُجَعِ^(١)

لقد وجد أبو العلاء (العلم ببغداد أكثر من الحصى عند جمرة العقبة وأرخص من الصيحاني بالجابرة وأمكن من الماء بخضارة....)^(٢)، إلا أن ما يلفت النظر في هذه الصورة إعجابه ببراعة علمائها في فن الجدل والمناظرة:

أَدْرَقْتُمْ مَقَالاً فِي الْجِدَالِ بِأَلْسُنٍ

خُلِفْنَ فَجَاءَتْنِ الْمَضَرَّةُ لِلنَّفْعِ^(٣)

وهو إعجاب يكشف عن اهتمام الشاعر بنوع آخر من المعارف ربما كان السبب في رحلته إلى العراق، وأقصد المعارف العقلية بوجهيها الكلامي والفلسفي اللذين يبدوان مثلاً واضحي الملامح في مؤلف كالإمتاع والمؤانسة^(٤) متح مؤلفه المعاصر لأبي العلاء من نفس المشرب الثقافي. فالجدال الذي يشير إليه (إشارة إلى مناظراتهم في دار الكتب ببغداد)^(٥)، ودار الكتب هذه هي دار العلم التي أنشأها الوزير سابور بن أردشير سنة ٣٨٣ هـ ببغداد، وجعلها - بعد أن وفر لها من الكتب ما يجعلها كاسمها - مجلساً للدرس والمناظرة، ومنزلاً يقيم فيه الراغبون في العلم من الغرياء^(٦). وقد نكون غير مبالغين إذا ما ذهبنا إلى أن بغداد في ذاكرة الشاعر كانت بأسواقها ومحالها مختزلة كلها في دار العلم هذه:

وَمَا أَرِيبِي إِلَّا مَعْرَسُ مَعَشَرٍ

هُمُ النَّاسُ لَا سُوقَ الْعُرُوسِ وَلَا الشُّطَّ^(٧)

(١) سقط الزند / شروح: ١٣٥٢.

(٢) رسائله / عطية ص: ٧٤، ومرجليوت ص: ٣٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ١٣٥٣.

(٤) انظر: مثلاً: ١/ ١٠٧، ١/ ١٤١، و ٣/ ١٨٨ من الكتاب للذكور.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح ص: ١٣٥٣.

(٦) الحضارة العربية. ١/ ٣٢٩، وانظر: مقدمة رسائل أبي العلاء لمرجليوت: XXXIV.

(٧) سقط الزند / شروح: ص ١٦٣١.

والمعرس الذي يشير إليه في البيت هو دار العلم التي (كان يجتمع مع أهل العلم فيها)^(١)، وقد صرح بأن الذي أقدمه (تلك البلاد مكان دار الكتب بها)^(٢). لقد كانت بغداد في مخيلته حلمًا، ويظهر أن تشوفه إليها كان قديمًا:

كَلِفْنَا بِالْوَاقِ وَنَحْنُ شَرْخُ

قَلَمٍ نَلْمُ بِهِ إِلَّا كُهُولًا^(٣)

لذلك نرجح أن رحلته هذه كانت حدثًا خاصًا اهتم له أهل المعرة، فهنأوا بغداد على الفوز به عاجزين عن إخفاء الحزن الذي ملأ نفوسهم وهم يفجعون برحيله كما سجل ذلك أحد تلامذته المعريين:

أَطْلُ عَلَى بَغْدَادَ كَالْغَيْثِ جَاءَهَا

بِهِ سَعْدٌ نَجْمٍ فِي أَجَلٍ أَوَانٍ

نَأَى مَا نَأَى وَالْمَوْتُ دُونَ فِرَاقِهِ

فَمَا عُذْرُهُ فِي النَّأْيِ إِذْ هُوَ دَانٍ^(٤)

ولم ييأس أقرباؤه من استعطافه على مخفيه في الشام وتغييره من بغداد الغانية التي غوته فركب إليها المهالك:

شَفَقًا بِدَارِ الْعِلْمِ فَيْكَ وَقَلْبُهُ

مَا زَالَ رُبْعًا لِلْعُلُومِ وَدَاوَا

لَوْلَاكِ مَا خَطَّتِ الْبَدْيَةُ عَيْسُهُ

وَأَثَرَتْ مِنْ ذَاكَ الْحَزِينِ غُبَارًا^(٥)

(١) شرح البطليوسي / شروح ص: ١٦٣١. وانظر باقي الشروح: ص ١٦٣١ - ١٦٣٢ حيث الإشارة إلى أن بغداد تعني عنده بغداد العلم.

(٢) رسائله / عمليّة ص: ٧٨، ومرجليوت ص: ٣٢.

(٣) سقط اللزذ / شروح ص: ١٢٨٦.

(٤) الإصناف والتحري / تعريف ص: ٥٥٠. وانظر: تفصيل الكلام على رحلته في القسم الثاني.

(٥) الإصناف والتحري / تعريف ص: ٥٤٤.

والبيت صريح الدلالة على أن رحلته إلى العراق كانت رغبة في زيارة دار العلم ببغداد. لكننا نجد في كشفه - بعد عودته منها - عن تشوقه إلى مجالس العلماء الذين كانوا يقيمون بهذه الدار ما قد يلزمننا بمحاولة تعرف ما اجتذبه إليها، العلماء الذين كانوا يعرّسون بها أم الكتب التي انفردت بها خزانتها؟ أما العلماء من حيث هم شيوخ فاستغناؤهم عنهم كان مبكراً، وإعجابه بمناظراتهم وجدالهم من حيث هم أقران كان يعد السبب في اجتماعه بهم في المجالس ومعاشرته لهم، وإن كان هذا لا يمنع من أن يكون قد تشوف إلى لقاء علماء العراق لشهرتهم قبل أن يرحل إلى بغداد. وما نرجحه أن الرغبة في الاطلاع على الكتب كان من بين الأسباب التي جعلته يتحمل مشاق السفر إلى دار العلم. وقد يواجه هذا الترجيح في صورته المعقدة ما قد يضعفه لأن صورة أبي العلاء العالم كانت قد اكتملت في أنهان أهل بلده قبل رحلته، فتلميذه أبو صالح يجعل بغداد هي المفيدة من زيارته لها، وأخوه أبو الهيثم يعتبر رحلته إليها من أجل العلم تحصيل حاصل لأنها لم تستطع أن تزيده شيئاً عما كان قد اجتمع له من علوم:

مَا زِدْتُ عَمَّا عِنْدَهُ فَسَقَاكَ مَنْ

رَفَعَ السَّمَاءَ نَفِيضَةً وَعَمَّارًا^(١)

ولا يختلف الخبر الذي نقله القفطي عن هذه الصورة التي رسمها له أهل المعرفة: (وحضر خزانة الكتب التي بيد عبد السلام البصري، وعرض عليه أسماءها فلم يستغرب فيها شيئاً لم يره بدور العلم بطرابلس سوى ديوان تيم اللات، فاستعاره منه)^(٢).

وخزانة الكتب التي يشير إليها القفطي هي نفسها دار العلم التي شغف بها الشاعر قبل رحلته إليها، وعبد السلام المذكور هو صديقه الذي كان يتولى النظر في هذه الدار، فهل كان الشاعر يعلم أنه لن يجد فيها من الكتب ما يزيد على ما اطلع عليه في الشام، أم هل خيبته هذه الدار ظلونه بعد أن ظل قبل الرحلة يحلم

(١) الإتصاف والتحري / تعريف ص: ٥٤٥. والخطاب لبغداد.

(٢) الإنباه: ٨٥/١.

بكتبتها النفيسة ؟ لقد ذكر الشاعر وهو يتأسف على فراقها أنه وجدها أنفـس مكان في بغداد: (ولكنني أثرت الإقامة بدار العلم، فشاهدت أنفـس مكان لم يسعف الزمان بإقامتي فيه)^(١)، وإذا كان مقصوده أن هذه الدار نفيسة بما تضمنته خزائنها من كتب، فإن إشارة القفطي السابقة إلى أنه لم يجد فيها من الكتب مالا يعرفه إلا ديواناً واحداً تدعو إلى التساؤل عن مصدر هذه النفاسة، فإعجابه بكتب هذه الدار رغم عدم جدتها عليه، بالقياس إلى ما كان قد قرأه قبل خروجه من الشام، يعني أنه كان يبحث فيها عن قيمة علمية أخرى غير الجودة.

لقد كانت دار العلم خزانة علمية من عدة خزائن شهرت بها بغداد^(٢)، والمفروض - وإن كان قد ربط رحلته بزيارة هذه الدار- أن يكون قد جعل الاطلاع على ما في هذه الخزائن أيضاً من الكتب غاية ثانية له قبل رحلته.

ويقوي هذا الافتراض أن المصادر تذكر أنه إنما رحل إلى العراق (لتعرض عليه الكتب التي في خزائن بغداد لما وصف له من كثرتها)^(٣)، وتذكر أيضاً أنه طلب أن تعرض عليه الكتب التي في هذه الخزائن (فأدخل إليها وجعل لا يقرأ عليه كتاب إلا حفظ جميع ما يقرأ عليه)^(٤).

إن حفظه لما قرئ عليه - ولعل منها ما كان مضموناً به على غير أهله - يعني أنه وجد فيها كتباً جديدة لم يكن قد اطلع عليها في الشام، والراجع أن معظم هذه الكتب الجديدة التي عرضت عليه كانت مصنقات في علم الكلام والفلسفة، وهي مصنقات كان تداولها قد أصبح محدوداً في عصر حارب فيه الخليفة العباسي القادر بالله المتكلمين والفلاسفة وأحرق كتبهم^(٥).

(١) رسائله / عطية ص: ٨٢، ومرجليوت ص: ٣٤ - ٣٥.

(٢) انظر: الجامع في أخبار أبي العلاء: ٢٠٧/١ - ٢١٠، حيث يشير المؤلف إلى بعض هذه الخزائن.

(٣) الإنصاف والتحرري / تعريف ص: ٥١٦.

(٤) نفسه / نفسه ص: ٥٤٤.

(٥) انظر: المنتظم: ٢٨٧ / ٧، و العبر: ١٠٢٠/٤، حيث يشير ابن خلدون إلى خبر نكبة المتكلمين والفلاسفة وإحراق كتبهم.

أما نفائس دار العلم التي كلف بها وظل يحن إليها بعد عودته إلى المعرة، رغم كونه حسب ما ذكره القفطي لم يجد فيها جديداً، فيبدو أن قيمتها كانت كامنة في علاقتها بمؤلفيها، قياساً على ما كانت عليه في نفس المدينة مصنقات كثيرة حوتها خزانة نفيسة للوزير أبي القاسم عبد العزيز بن يوسف الحكار^(١) الذي ستربط أبا العلاء بأسرته صداقة وطيدة، فال الحكار هم الذين سعوا إلى تخليص سفينته عندما صادرها أصحاب الأعشار وهو في طريقه إلى بغداد.

ويتضح من القصيدة التي تعرض فيها لشكرهم على صنعهم أن صورة الكتب التي كانت في خزانة هذه الأسرة ظلت عالقة بذهنه بعد عودته إلى المعرة:

يَرُوقُونَ الْفَاظَا وَإِنْ لَمْ يُفَكَّرُوا

وَحَتَبًا وَإِنْ لَمْ يَضْلِحِ الْقَمَّ الْقَطَّ^(٢)

وإذا كانت المصادر التي ترجمت لأبي العلاء لا تمدنا بالمعلومات المدققة عن الكتب النفيسة التي اطلع عليها في خزائن بغداد، فإن من باب المصادفة أن نجد وصفاً دقيقاً للكتب الثمينة التي شاهدها في خزانة آل الحكار لدى أديب لغوي كان يعرف هذه الخزانة وكتبها معرفة خبير، وأقصد أبا العلاء صاعداً البغدادي مؤلف الفصوص الذي ترك بغداد إلى الأندلس ليبنى بها، منذ حلوله بها سنة ٢٨٠ هـ، مجدداً علمياً ما كان ليبنيه لو لم يكن قد انفرد بمحفوظ أدبي وعلمي لم يكن ميسراً لغيره من العلماء.

فساعد هذا كان العالم الذي وجده الوزير الحكار مؤهلاً للإشراف على خزانته، وحديثه عن الكتب التي ضمتها هذه الخزانة يدل على أنها كانت منفردة بنفائس علمية لم تكن متاحة لجميع طلاب العلم: (وإني غيسان صباي وحما حدثني، لزمتم

(١) وذر لعبد الدولة البرهقي وصمصام الدولة وبهاء الدولة، وقد نوه الثعالبي بفضله وأدبه وتدبيره السياسي.

توفي سنة ٣٨٨ هـ. انظر: بتيمة الدهر: ٢/٣١٢.

(٢) سقط الزند / شروح ص: ١٦٥٢.

القاضي أبا سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، وأبا علي الحسن بن أحمد النحوي الفارسي رحمهما الله، حتى استظهرت كتب اللغة المتعاصرة..... فأزلفني ذلك إلى الملوك، حتى ولاني الوزير أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف - تغمد الله خطاياه - خزانة كتبه، فأصببت فيها خطوط العلماء وأصولهم التي استأثروا بها لأنفسهم دون الناس، إذ لا بد لكل عالم من أثيرة مجموعة لخاصته غير ما يذيعه للطلبة عنها.

ووجدت في كتب الخلافة التي خرجت في نهج دار المقتدر بخط الأصمعي والغراء وأبي زيد وابن السكيت وابن الأعرابي وإسحاق بن إبراهيم الموصلية وأبوي العباس المبرد وثعلب وغيرهم عيوناً من علم العرب لم يصنف في شيء من الكتب، ضناً بها واختصاصاً بحسنها...^(١).

إن صاعداً يفرق تفريقاً صريحاً بين المؤلفات الأصلية التي خطها مؤلفوها بأيديهم واستأثروا بها لأنفسهم ولخاصتهم، وبين النسخ المتفرعة عن المؤلف الأصلي التي لا تتضمن كل ما ورد فيه، بل ويشير إلى عيون من العلم لم يسمح أصحابها أصلاً بتدوينها وابتدائها بين الطلبة ضناً بها.

والراجع أن إشارة أبي العلاء المعري إلى الإقامة بدار العلم وإعجابه بنفائسها رغم كونه لم يجد في ما عرض عليه من كتبها جديداً غير ديوان تيم اللات، يعودان إلى أنها أيضاً كخزانة إل الحكار كانت تضم من الكتب الأصلية التي ضمنها المؤلفون من العلم ما لم يكن مبتدلاً ولا متداولاً بين العلماء.

إن عناية أبي العلاء بالأسانيد في مؤلفاته يكاد لضعف اهتمامه بها يغيب، ويبدو ذلك منسجماً مع تقديمه الدراية على الرواية كما أوضحت، إلا أننا نجد لديه في بعض الأحيان، مقابل إهمال السند، عناية خاصة بالإحالة على الكتاب الذي يأخذ عنه كقوله: (وكان سعيد ابن مسعدة يذهب إلى أن سامة اسم معدن.. ذكره في كتاب يعرف بكتاب المعايضة)^(٢).

(١) الفصوص: ٦/ ٢ - ٧.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٠ / تحقيق: ص ١٩٩.

وتقترن هذه الإحالات غالباً بإيراده تفسيراً أو استعمالاً غير مشهورين كما يتبين من قوله: (وشذا المسك لونه.... وأنشد الفضل بن سلمة في كتاب الطيب)^(١).

ولا نجد تفسيراً لذكر أسماء بعض الكتب دون غيرها سوى أن الكتاب الذي يحيل عليه ويخصه بالذكر كان من الكتب غير المتداولة التي اطلع عليها في خزانة آل الحكار أو في دار العلم أو في خزائن خاصة أخرى.

إن تفرد هذه الكتب التي خصها مؤلفوها أنفسهم أو ناسخوها من العلماء الذين أدركوهم بصنوف من العلم لم تتح لكل الطلبة أو لم تكشف لهم أصلاً أو بتعليقات وهوامش وإضافات لم تتضمنها النسخ المتداولة بين عامة العلماء وطالبي العلم، يفسر تعلق أبي العلاء بالكتب المخطوطة واستغناؤه بها عن السماع من الشيوخ، بينما كان المفروض أن تجعله عاهته مجبراً على ملازمتهم قصد السماع منهم والرواية عنهم نظراً لما يتطلبه التحصيل من المخطوطات من مشقة يفرضها التعاون بين الطالب الأعمى ومن يقرأ له.

لقد وجد الشاعر الضرير في هذا النوع من المصنفات النادرة ما مكنه من التلمذة لكبار علماء القرن الثاني والثالث ومن لم يدركهم من علماء القرن الرابع، دون أن يكون قد جالسهم، فقراءة الكتاب الذي خطه المؤلف بيده نوع من الأخذ المباشر عن هذا المؤلف وشبه رواية مباشرة عنه وإن لم تكن سماعاً منه، والأخذ من نسخة المؤلف يصبح كالسماع منه مصدرأ يروى عنه: (هذا مما وجد بخط المرزباني في تاريخ ابن شجرة)^(٢).

هذا الاتصال بالعلماء القدامى عن طريق نسخهم وخطوطهم جعل أبا العلاء يقسم نسخ نفس الكتاب إلى نسخ قديمة يوثق بها وأخرى متأخرة لا يغرى بالأخذ منها: (كما ينشد بعض الناس:

(١) ضوء السقط، ورقة ٥٣ ب / تحقيق: ص ١٥٦، وانظر الإحالة على كتاب الألفاظ للأصمعي في الصاهل والشاحج: ص ٥٠٤، وإلى كتاب المعاني ليعقوب في الفصول والغايات: ص ٣٤٨.

(٢) رسالة الغفران: ٥٧٣. وانظر قوله: (وجد بخط الفضل بن سلمة عن ابن الأعرابي لبعض العرب) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٣.

سَأْخُذُ مِنْكُمْ أَلْ حَزْنِ بِكَوْشَبِ
وَإِنْ كَانَ مَوْلَايَ وَكُنْتُمْ بَنِي أَبِي

وهكذا في النسخ القديمة، وقد غيره بعض الناس كراهة الكف، قالوا: وإن كان لي مولى وكنتم بني أبي^(١). لقد أصبح أبوالعلاء خبرته بنسخ الكتاب الواحد يعرف النسخ التي يصح الأخذ عنها دون غيرها من النسخ الشائعة بين العلماء والطلاب، ويعرف المكان الذي توجد أو يمكن أن توجد فيه: (وكنتم بمدينة السلام فشاهدت بعض الوراقين يسأل عن قافية «عدي بن زيد» التي أولها:

بَكَرَ الْعَادِلَاتِ فِي غَلَسِ الصُّبِّ
حِجْ يُعَاتِبْنَهُ أَمَا تَسْتَفِيْقُ
وَدَعَا بِالصُّبُوحِ فَجَرًا فَجَاءَتْ
قِنْنَةٌ فِي يَمِينِهَا إِبْرِيْقُ

وزعم الوراق أن «ابن حاجب النعمان» سأل عن هذه القصيدة وطلبت في نسخ من ديوان «عدي»، فلم توجد ثم سمعت بعد ذلك رجلاً من أهل «أستراباذ» يقرأ هذه القافية في ديوان «العبادي»، ولم تكن في النسخة التي في دار العلم^(٢).

إن حديثه عما لا يوجد في أية نسخة أصلاً أو عما يوجد في نسخ دون غيرها^(٣) يدل على أن اطلاعه على الكتب الموجودة في خزائن بغداد تجاوز قراءة الاستفادة إلى القراءة الناقدة التي كانت الخلاصة العلمية الصريحة للتمرس بالمؤلف من خلال الاطلاع على جل نسخه إن لم يكن اطلاعاً على كل النسخ: (وفي إصلاح المنطق ضحيّت وضحيّت، أجمعت على ذلك النسخ والروايات، وإنما الصواب ضحيّت وضحيّت...)^(٤).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ١٤٧.

(٣) انظر: مثلاً قوله: (..... وهذا البيت يروى ناقصاً..... وهو ينسب إلى عبيد بن الأبرص، وربما وجد في النسخة من ديوانه وليس في كل النسخ) رسالة الغفران: ص ٥١٣.

(٤) الفصول والغايات: ص ٣٦٦.

هذه العناية بالنسخ المتعددة لنفس المصنف أكسبته اهتماماً خاصاً بعلاقة الوراقة والنسخ بالكتاب المصنف من حيث هو مضمون، بل إن صدى نشاط النساخ الذين عرفهم في دار العلم أصبح عنصرًا من عناصر البناء الفني في رسائله الأدبية، فالأمة السوداء التي كانت تخدم العلماء والنساخ في دار العلم استحققت بخدمتها لهؤلاء مكانًا خاصًا في جنة أبي العلاء الفنية بعد أن عوضها خياله عن سوادها جمالاً لم يكن لها: (أنا توفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد على زمان أبي منصور محمد بن علي الخازن، وكنت أخرج الكتب إلى النساخ)^(١).

إن وجود العالم وإن كلف نفسه مشقة النسخ لا يغني عن الناسخ، فالكتب كثيرة وجهد العالم الناسخ محدود، واشتغاله عن التصنيف في العلوم بنسخ ما صنف من قبل قتل لهذا الجهد، والرأي الحكيم لدى أبي العلاء أن يتخذ العالم من النساخ من يتولى ذلك كما يفهم من رسالته إلى صديق له كان قد كتب إليه يخبره بأنه متشاغل بالنسخ: (وأما ما ذكره من تشاغله بالنسخ فهو كما قال الأعشى:

وَكَأَنِّي شَرِبْتُ عَلَى إِذَةٍ
وَأَخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا

لو كان قلمه حاتمًا في الجود لأمسك، أو عمرًا في الشجاعة ملل مما فتك، وقد كنت رجوت أن تتفق له عصابة كالعصابة من غسان التي غير فيها قول حسان:

لَهُ دُرٌّ عَصَابَةٍ نَادَمَتْهُمْ
يَوْمًا يَجْلُقُ فِي الطَّرَازِ الْأَوَّلِ

ومن فعل مع الشيخ جميلًا فبنفسه بدا وحقها المفترض عليه أدنى.....)^(٢). وإذا كان النسخ يرهق العالم إذا اشتغل به، فإنه يتعب الناسخ أيضًا، والتعب سبيل إلى

(١) رسالة الغفران: ص ٢٨٧.

(٢) رسائله / عطية. ص ٩٠ - ٩١، ومرجليوت: ص ٥٧ - ٥٨.

الخطأ، لذلك نجده لا ينكر تعدد الناسخين لنفس النسخة من الكتاب إذا أحكم النساخ خطهم وحافظوا على ترتيب أبواب الكتاب وأنتلافها.

ويستنتج من رسالة بعث بها من بغداد إلى قريب له، أنه كان اقتنى له من وراقها نسخة من شرح السيراقي على كتاب سيبويه كان قد رغب في اقتنائه وبعث بها إليه، فأنكر قريبه تعدد خطوط الناسخين فكتب إليه أبو العلاء يقول: (وفهمت ما ذكره من أمر النسخة المحصلة.... وقد كنت قلت في بعض كتبي إلى سيدي: إن كانت الخطوط مختلفة والأبواب مؤتلفة فلا بأس، يغني عن لبس السرق ثوب جمع من شتى خرق، ماعدا خط علي بن عيسى فإنه رجل اتكل على ما في صدره فتهاون بإحكام سطره^(١)).

ولعل في نصحه صديقه العالم باتخاذ نساخ ينسخون له واستضعافه خط الربيعي رغم وصفه له بغرارة العلم، ما يدل على أنه كان يعتبر النسخ صناعة ثانية لا يجوز للعالم وإن غرر علمه التناول عليها أو الاستهانة بأهميتها.

لقد كانت رحلته إلى بغداد الرحلة التي مكنته من الاطلاع على كتب لم تكن في متناول كل العلماء لندرتها وتفرّد أصحابها بها أو لطبيعة القضايا التي تخوض فيها، ونرجح هنا أن ما أظهره في مؤلفاته من معرفة دقيقة بأخبار الزنادقة^(٢) وحكايات المجان^(٣) وأشعارهم وبالقضايا العقدية والفلسفية، كان ثمرة لما خص به في بغداد^(٤) من كتب نادرة.

ورغم أنه لم يكن يبخل بمعارفه على طالبي العلم ظلت بعض تعليقاته النقدية وشروحه التي كان يكتبها فيها بذكر أول البيت دون إثباته^(٥)، تؤكد أنه كان متفرداً

(١) نفسه / عطية: ص ٨٦، ومرجليوت ص ٣٧.

(٢) انظر: رسالة الغفران: ص ٤١٤ - ٤٩٦، حيث يدل حديثه عن بعض الزنادقة ومصنفاتهم على معرفة عميقة بها وقراءة متوسعة لهذا النوع من التأليف. وانظر احتراسه من شبهة الزندقة بنسبته كلاً عن النحل والأديان إلى طبقة من الشيوخ لا يتهمون في عقيدتهم، في قوله: (وحدثني قوم من الفقهاء ما هم في الحكاية بكاذبين ولا في أسباب الحن جاديين أنهم كانوا.....). رسالة الغفران: ص ٤٦٠.

(٣) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٢٥٤، ٥٤٧، وانظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧.

(٤) لا ننفي أن يكون قد اطلع على بعض علوم الأوائل قبل رحلته هذه، لكن قرار العزلة الذي يعتبر تاريخاً لتحوّله الفكري، كان مقترناً بعونه من بغداد بعد اطلاعه على ما اطلع عليه من آراء المفكرين.

(٥) كان يكتبها بذكر كلمة من البيت الجديد للإشعار بالانتقال إليه في الشرح. انظر: ضوء السقط: ورقة ٢ / ١ تحقيق: ص ١.

بمعارف لم يتح بعضها لمعاصريه من العلماء رغم تحيرهم. فالتبريزي المشهور بسعة المحفوظ، عجز عن أن يصل إلى بيت لأبي تمام رواه شيخه أبو العلاء - رغم عودته إلى نسخ الديوان - فقال مكتفياً بإيراد الشرح^(١) دون البيت ومعتزلاً ضمناً لأن شيخه وحده كان قادراً، بغزارة مرويّاته وتنوعها، على ملء مثل هذا الفراغ: (وهذا البيت الذي أشار إليه أبو العلاء لم أجده في النسخ، فإن وجد على بعض النسخ أثبت هنا إن شاء الله)^(٢).

والملاحظ أن الشيخ الذي اعتاد السكوت عموماً عن مصادر علمه، كان يميل إلى تنبيه القارئ على طرافة ما كان يأتي به دون أن ينفي احتمال ورود مثله عند سابقه، كما يتضح من تعريفه الدهر بعد إيراد التعريفات المشهورة: (وقد حددته حدّاً ما أجدره أن يكون قد سبق إليه، إلا أنني لم أسمعوه وهو أن يقال:.....)^(٣).

ورغم المكانة العلمية التي احتلها بين معاصريه وشهادتهم له بغزارة المحفوظ وسعة الاطلاع نجده لا يتحرج من الاعتراف بعدم اطلاعه على كتاب كان شائعاً بين الناس لكثرة نسخه في الخزائن في قوله: (فأما كتاب كليلة ودمنة فليس له نسخة عندي ولا تمكن به علمي، وما أذكر أنني استكملته سماعاً قطه ولما ورد كتابه المعظم سألت من جاعني منه بنسخة رديئة وكلفته أن يقرأها علي فكننت في ذلك كما قيل في المثل: عاط بغير أنواط.....)^(٤).

لقد نفى أبو العلاء امتلاكه لنسخة الكتاب قبل أن ينفي اطلاعه عليه، ومفهوم هذا النفي أنه كان يملك مجموعة من الكتب في خزائنه^(٥) وأنها كانت من النسخ الجيدة.

(١) أي شرح أبي العلاء لبيت من ديوان الطائي لم يثبت منه كماداته في الشرح إلا اللفظة المبهمة.

(٢) شرح ديوان أبي تمام: ٣٣٠/٤.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٦٦.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٢٢٢، ومرجليوت: ص ١٢٠. والمقصود بالعظم الأمير الذي يخاطبه بالرسالة.

(٥) انظر: مسالك الإبحار / تعريف: ص ٢٢٧، حيث خبر نسخة كتاب الجهمرة التي كان يملكها أبو العلاء، وانظر الإشارة إلى خزائنه، نفس المصدر: ص ٢٢٥.

وخبر استعارته لـديوان تيم اللات^(١) يدل على أنه كان يجمع بين الإفادة من الكتب في الخزائن والإفادة منها في منزله، وقد ظلت صورة الكتب والنفائس التي أتحفته بها خزائن بغداد حاضرة في مؤلفاته: (وقد شاهدت عند أبي أحمد عبد السلام بن الحسين المعروف بالواجكا - رحمه الله فلقد كان من أحرار الناس - كتباً عليها سماع لرجل من أهل حلب، وما أشك أنه الشيخ أيد الله شخصه بالتوفيق...) ^(٢).

وإذا نحن أضفنا إلى هذه الكتب ما كان قد اطلع عليه في خزائن المعرفة وحلب وطرابلس قبل رحلته إلى العراق، تبين أنه - إذا ما قيس ذلك إلى عاهته - كان أكثر تعلقاً بمخطوطات الكتب منه بالعلم نفسه، فالسماع من الشيخ كان طريق الأعمى الضرير إلى تحصيل العلم^(٣)، والاستفادة من الكتب كانت تتطلب منه الاستعانة بمن يقرأ له، وفي هذه الاستعانة من المشقة ما يفرض علينا الوقوف عند الطريقة التي كان يتوسل بها إلى الاستفادة من الكتب المخطوطة.

لقد كان وهو الضرير لا يكتفي بالقراءة الواحدة للكتاب لأن كل نسخة من نسخته - رغم تعددها - كانت تعتبر لديه كتاباً مستقلاً يقرأ لذاته، لذا يصبح الحديث عن مثل هذا العدد الكثير من الكتب التي قرأها حديثاً عن مجهود يعجز المبصر فضلاً عن الضرير.

وقد أشار القفطي في ترجمته للشاعر إلى أنه: (كان عنده من الطلبة من يطالع له التصانيف الأدبية لغة وشعراً وغير ذلك)^(٤)، وفي ذلك ما يفيد أنه كان يستعين بغيره على قراءة الكتب، لكن القفطي لا يتحدث هنا إلا عن الطلبة الذين لازموه في مرحلة العزلة، وهي المرحلة التي تفرغ فيها للتدريس والتصنيف. وأن يقرأ له طلبته

(١) انظر: الخبر في الإنباه: ٨٥/١، حيث الإشارة إلى أنه خرج من بغداد وقد نسي أن يرد الديوان إلى صاحبه.

(٢) رسالة الغفران: ص ٥٢٠.

(٣) ابن سيده الضرير يرد العلوم التي حصلها إلى الشيوخ الذين سمع منهم انظر: أرجوزته/ ضمن كتاب: ابن سيده المرسي: ص ٥١.

(٤) الإنباه: ٨٧/١.

التصانيف - وإن كان نوعاً من التحصيل بالنسبة لهؤلاء - لم يكن يعدو بالنسبة إليه كونه استرجاعاً سريعاً أو توثيقاً لبعض ما كان يريد إملأه وتدرسه.

وقد صرح هو نفسه في اعتذاره لابن القارح عن تأخر الجواب عن الرسالة بأنه كان يعتمد على من يحضر مجالسه من الطلبة الأقران فضلاً عن الكتاب المأجورين: (وأنا أعتذر إلى مولاي الشيخ الجليل من تأخير الإجابة، فإن عوائق الزمن منعت من إملأ السوداء..... وأنا مستطيع بغيري، فإذا غاب الكاتب فلا إملأ.....)^(١)، والافتقار الذي يشير إليه هنا افتقار إلى الكاتب الذي يكتب عنه، لا إلى من يقرأ له.

ويبدو أنه كان شديد الاهتمام بشكر من يكتب عنه مصنفاته: (لزمت مسكني منذ سنة أربعمائة، واجتهدت أن أتوفر على تسبيح الله وتحميده إلا أن أضطر إلى غير ذلك، فأمليت أشياء تولى نسخها الشيخ أبو الحسن علي بن عبد الله بن أبي هاشم أحسن الله معونته، ألزمني بذلك حقوقاً جمة وأيادي بيضاء لأنه أفنى [في] زمنه ولم يأخذ عما صنع ثمنه، والله يحسن له الجزاء ويكفيه حوادث الزمان والأرزاء.)^(٢).

وقد خصص ابن العديم فصلاً من كتابه لذكر أسماء^(٣) من كانوا يكتبون له ما ينشئه من الرسائل والنظم والتصنيف والإملأ، وخلافاً لذلك لا تمدنا المصادر ولا أبو العلاء نفسه بأي خبر يمكن أن يعرفنا بمن كانوا يقرأون له الكتب في مرحلة التحصيل أو بالطريقة التي كان يستفيد بها منها.

والخبر الذي نجده هو الإشارة إلى أنه عندما أسخل إلى خزائن الكتب ببغداد، (جعل لا يقرأ عليه كتاب إلا حفظ جميع ما يقرأ عليه)^(٤)، وهذا الخبر لا يكشف عن الهوية العلمية لهذا الذي كان يقرأ عليه، إذ يحتمل أن يكون من العلماء الذين كانوا

(١) رسالة الغفران: ص ٥٨٣.

(٢) الإنباه: ٩١/١.

(٣) الإنصاف والتحري/تعريف: ص ٥٢٥.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٥٤٤، وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٤.

يقيمون في هذه الدار، أو أن يكون مأجورًا كان يتولى القراءة عليه، لكننا نجد في مؤلفاته ما يكشف عن المشقة التي كان يجدها في تحصيل العلم بسبب عاهته: (وكيف يتأدى العلم إلي وأنا رجل ضريب)^(١).

ويفهم من نفيه عن نفسه صفة العالم التي كان الناس يصفونه بها، ومن وصفه للحواجز التي كانت تحول دون وصوله إلى هذه الدرجة، أنه كان يتخذ من يقرأ له وأنه لم يكن راضيًا على استعانته بغيره لقراءة المصنفات: (ولو أنني كما يظن لبلغت ما اخترت وبرزت للأعين فما استترت.... وإنما ينال الرتب في الآداب من يباشرها بنفسه ويفني الزمن بدرسه، ويستعين الزهلق والشعاع المتألق لا هو العاجز ولا المحاجز....)^(٢).

ولعل في عدم الرضى هذا ما يفسر سكوته عن ذكر أسماء من كانوا يقرؤون له في مرحلة التحصيل، وما نميل إليه أنه كان يستعين بهؤلاء في قراءة الكتاب القراءة الأولى كما يفهم من حديثه عن قراءة كلية ودمنة^(٣) وأنه كان بعد القراءة الأولى يستعين بحافظته القوية وبذكائه الخارق على تنمية قدرة جديدة على القراءة المباشرة رغم عاهته.

لقد أجمعت المصادر كلها على أنه كان ضريبًا لكنها لم تتفق على تحديد السن الذي كان قد بلغه عندما أصيب بالعمى. فبعض المصادر تشير إلى أنه ولد أعمى^(٤)، وبعضها يذكر أنه عمي في آخر حياته^(٥)، والخبران ضعيفان بالقياس إلى إجماع معظم المصادر على أنه عمي نتيجة إصابته بالجذري في صغره. لكن هذه المصادر

(١) رسائله/عطية: ص ٩٦، ومرجليوت: ص ٦١.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٥٥.

(٣) انظر: ما تقدم: ١١/١، ورسائله / عطية: ص ٢٢٣.

(٤) انظر: نزعة الألباء: ص ٣٥٣، حيث يقول ابن الأثيري: (وكان ضريبًا أعمى ولم يكن أكمه كما توهمه من لا علم له).

(٥) تذكرة الشعراء / تعريف: ص ٤٦٦، حيث يقول دولت شاه: (وفي نهاية الحال عمي أبو العلاء، ويسمى لذلك السبب أبا العلاء الضريب).

الغالبية تختلف هي الأخرى، فبعضها يجعل سنه عندما عمي الثالثة^(١) أو الرابعة^(٢)، وبعضها الآخر^(٣) السادسة أو السابعة، بينما تكتفي بعض المصادر بالإشارة إلى أنه عمي في صباه دون أي تحديد لتاريخ نهاب بصره^(٤).

وما نلاحظه أن الاكتفاء بالإشارة إلى أنه عمي في صباه دون ذكر تاريخ الإصابة بالعمى يرد عند أقرب المصادر إلى عصره بل لدى مؤرخ عاصره هو الخطيب البغدادي، وهي ملاحظة تسمح لنا بأن نستخلص من اختلاف الأخبار في هذا التاريخ أن المؤرخين لم يحملوا قوله: (وقد علم الله أن سمعي ثقيل وبصري عن الإيصار نقيلاً، قضي علي وأنا ابن أربع ألا أفرق بين البازل والرابع)^(٥)، على أنه تحديد دقيق لتاريخ فقده بصره كلية بعد إصابته بالجذري في سن مبكرة.

إن تحديد سنه يبدو اجتهاداً من المؤرخين في تفسير كلمة صبا التي وردت في المصادر الأولى، والذي يعنينا من هذا البحث عن تاريخ فقده لحاسة الإيصار هو البحث عن المصدر الحسي للصور المرئية التي ترد في أشعاره ومؤلفاته. لقد جزم مرجليوت^(٦) بأنه لم يعتمد في دراسته وتحصيله على القراءة البصرية، ويبدو أن اعتماده على الأخبار التي ذكرت أنه عمي في الثالثة والرابعة كان وراء هذا الجزم.

والرجوع إلى الشعر يكشف عن كون أشعار العميان التي يصفون فيها المرئيات تنبئ بقدرة الذاكرة الشعرية على رسم الصورة المرئية دون الاستعانة بالبصر، اعتماداً

(١) انظر: مثلاً الإتياء: ٨٤/١، والواقعي بالوفيات: ٩٦/٧، ولسان لليزان: ٢٠٤/١.

(٢) نزهة القباء: ص ٣٥٤.

(٣) انظر: البداية والنهاية: ٧٢/١٢، حيث يذكر ابن كثير أنه جدر وسنه أربع سنين أو سبع فعمي، وعقد الجمان / تعريف: ٣٢٠.

(٤) انظر: تاريخ بغداد: ٢٤١/٤، حيث يقول البغدادي: (وكان أبوالعلاء ضريباً عمي في صباه)، والانساب: ٤٨٤/١، حيث يقول السمعاني: (وكان ضريباً عمي في صباه).

(٥) إرشاد الأريب: ٣ / ١٨٢. والكلام من رسالة يجيب بها داعي الدعاة.

(٦) مقدمة رسائل أبي العلاء / مرجليوت: ص XV.

على ما اختزن فيها من محفوظ شعري متراكم، لذا يمكن أن نرد كثرة جناس الخط^(١) في شعره وكثرة وصفه للمرئيات إلى خصوصية هذه الذاكرة.

وقد نجد في كلام لا نعلم مدى صحة نسبته إليه ما يقوي هذا التفسير: (وقال لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، فإني ألبست في مرض الجدي ثوباً مصبوغاً بالعصفر فأنا لا أعقل غير ذلك، وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري إنما هو تقليد للغير واستعارة منه)^(٢)، لكن القولة لا تنفي إلا معرفته بالألوان، ولعل في عدم نفيه معرفة الرسم والكتابة ما يفيد أنه كان قد تعلم قراءة الخط والكتابة قبل أن يفقد بصره.

إن معظم المصادر التي تحدثت عن إصابته بالجدي تذكر أن الداء غشي حدقتيه^(٣) أو إحداهما^(٤) ببياض فعمي، والحديث عن هذا البياض يسمح لنا بأن نفترض أنه ظل مدة ما ينظر بإحدى عينيه نظراً ضعيفاً قبل أن تصبح العاهة عمى مطبقاً. ويقوي هذا الافتراض خبر يصف فيه صاحبه الشاعر بقوله: (وهو صبي مديم الخلقة مجذور الوجه على عينيه بياض من أثر الجدي كأنه ينظر بإحدى عينيه قليلاً)^(٥).

إن وصف الشاعر للكتابة والسطور وألوانها^(٦) يمكن أن يرد دون تردد إلى فاعلية الذاكرة الشعرية، إلا أن تدقيقه في وصف رسم الحروف وأشكالها في مصنفات علمية صريحة بعيدة^(٧) عن تأثير التصوير الشعري، يجعلنا لا نتردد في استبعاد دور الذاكرة السمعية والاعتراف بوجود مصدر حسي ومخزون بصري استمد منهما أوصافه لصور الحروف: (والهمزة التي تصور ياء في العزائم، نخيل

(١) انظر: مبحث التعجيب البصري: القسم الثالث.

(٢) الإنباه: ٨٤/١.

(٣) انظر: مثلاً: المنتظم: ١٨٤/٨.

(٤) انظر: تنمة المختصر: ٥٤٠/١، حيث يقول ابن الوردي: (وعمي من الجدي سنة سبع وستين، غشي يعني عينيه بياض، وذهبت اليسرى جملة).

(٥) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥١٤.

(٦) انظر: سقط الزند / شروح: ص ٢٠٣١، حيث ميمته: أقول لهم وقد وافى كتاب ... تخال سطورَه درّاً نظيماً.

(٧) المقصود أنها دروس علمية وشروح وضعت للإفادة لا للإمتاع كما هو الحال في الشعر وأخيلته.

وحركتها الإشباع^(١). ونجد نفس التدقيق في وصفه لرسم الهمزة في ضرائهم وحرائرهم في قوله: (.....والهمزة التي بعدها وهي في الصورة ياء.....)^(٢).

إن إرجاع هذا التدقيق في وصف الحروف إلى اطلاعه على مثل قول أبي الحسن العروضي: (وحرف الروي في هذه القصيدة هي الهمزة التي صورتها في الخط الياء)^(٣) وكذا على ما كان قد ألف في القرن الثالث والرابع من كتب ورسائل في رسم المصحف وصناعة الخط والكتابة^(٤) تفسير يمكن قبوله، لكن العناية الكبيرة بتأمل صور رسم الكلمات أثناء شرحه لألفاظ الشعر وتحقيقه لها يجعلنا نرجع هذه الأوصاف المدققة إلى معرفته الحسية البصرية بصور الحروف ورسم الكلمات: (وإن حمل على تصوير الخط فأثبت الألف في عبد الحميد جاز أن يسمى بعباد أو عابد أو عباد....)^(٥). ويكفي أن نتتبع أبيات البحري التي وقف عندها ليصحح ما ورد في إحدى نسخ ديوانه^(٦) من تصحيف وأخطاء لنتأكد من أن مثل هذا التحقيق لا يمكن أن يصدر إلا عن مصحح يتأمل في رسم الكلمة لا في أصواتها المسموعة، ولا نجد حاسة لدى الإنسان يمكن أن تنوب عن البصر بعد زهابه في مثل هذا التأمل إلا حاسة اللمس.

ونجد في بعض ما نقلته المصادر من أخبار نكاته وفطنته ما يدل على أنه كان يتوسل باللمس إلى تمثيل أشكال بعض المحسوسات المجسمة تمثلاً ذهنيّاً: (عرض

(١) الأوزان والقوافي / تحقيق محمد طاهر المصني / مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق / ج ٤ / المجلد ٥٧ - أكتوبر ١٩٨٢: ص ٦٠٧.

(٢) مقدمة لزوم ما لا يلزم: ١/ ٣٨.

(٣) الجامع في العروض والقوافي: ص ٢٦٦.

(٤) انظر. مثلاً: أدب الكاتب (كتاب تقويم اليد. ص ١٨٢ - ٢٣٦)، والفهرست: ص ١٢ - ٣٨ والاقنصاب في شرح أدب الكاتب: ص ٨٢ - ١٠٥. وانظر منظومة ابن البواب الذي نوه أبو العلاء بجودة خطه في سقطيته اللامية (شروح: ص ١١٩٧)، في مجلة المورد / المجلد ٥ / العدد ٤، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م، ص ٢٦٣، ومن المؤلفات المبكرة في الرسم والخط: الخط والقلم للمفضل بن سلعة، والخط والهجاء للمبرد، وكتاب الكتاب لعبدالله بن جعفر بن درستويه، وكتاب الكتاب وصفة الدولة لأبي القاسم البغدادى، وكتاب المصاحف لأبي داود السجستاني. انظر: المجلة المذكورة: ص ٣٩٤.

(٥) ذكرى حبيب / شرح ديوان أبي تمام: ١٨٤/٤.

(٦) انظر: عبث الوليد: ص ١٩، ٢٤، ٣٠، ٣٦، ٦٠ وغيرها.

على أبي العلاء التنوخي الكفيف كف من اللوبياء فأخذ منها واحدة ولمسها بيديه ثم قال: ما أدري ما هي إلا أنني أشبهها بالكلية، فتعجبوا من فطنته وإصابة حدسه^(١).

وليس يخفى ما كان وراء إدراك العلاقة بين شكل الكلية واللوبياء رغم اختلاف حجميهما باللمس وحده من قدرة على تمثيل الأشكال المجسمة المتناسبة مجردة عن حجمها الحقيقي، إلا أن ما يؤكد تحول حاسة اللمس لديه إلى نوع من الإيصار خبر قديم يقول فيه صاحبه ذاكرًا ما عاينه عندما لقي أبا العلاء في معرة النعمان، وهو ما يزال شابًا يهزل ويجد: (لقيت بمعرة النعمان عجبا من العجب، رأيت أعمى شاعرا ظريفاً يلعب بالشطرنج والنرد، ويدخل في كل فن من الجد والهزل يكنى أبا العلاء)^(٢).

وإذا كان لعب الشطرنج والنرد بالنسبة للأعمى عملاً لا يفسره إلا امتلاك قدرة خاصة على إحلال اللمس محل البصر، فإننا نجد في شعره هو نفسه ما يدل على معرفته بقطع لعبة الشطرنج ورقعته وقواعده:

أَيُّهَا السَّاعِبُ الَّذِي فَزَسَ الشُّطْرَ

رَنْجَ هَمَّتْ فِي كَفِّهِ بِالصُّهَيْلِ

مَنْ يُبَارِيكَ وَالْبَيَانُ فِي كَفِّ

فِكَ يَفْلِيحُ كُلُّ رَجٍّ وَفَيْلِ

تَضَرُّعُ الشَّاءِ فِي الْمَجَالِ وَلَوْ جَا

ءَ مَرَصَعًا بِالنَّجَاجِ وَالْإِجْلِيلِ

لُطْفَ رَأْيِي يَسْتَأْسِرُ الْمَلِكَ الْأَعْمَى

ظَمَ بِالوَاحِدِ الْحَقِيرِ الذَّلِيلِ

أَنْتَ فَوْقَ الصُّوْلِيِّ فِي هَذِهِ الْخَلْدِ

لَا تُزِرُ فِي غَيْرِهَا بِالْخَلِيلِ^(٣)

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٢.

(٢) انظر: تنمة اليتيمة: ص ١٦.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٢٠٢٨.

ولعل ما يلفت النظر في هذه الأبيات حضور الكف^(١) باعتبارها وسيلة لتعرف القطع والبيانق. إن الاستمتاع باللعب وحفظ أشكال هذه القطع والبيانق المحددة الأشكال والعدد يقللان من عناء الإدراك باللمس، لكن أبا العلاء كان يتحمل عناء آخر من أجل الاكتشاف المباشر لرموز المخطوطات، وأقصد قراءته الكتب المنسوخة بأصابعه اعتماداً على دقة حاسة اللمس لديه وبون أية استعانة بمن يقرأ له.

وقد يبدو هذا الاستنتاج غريباً لأن المصابر لم يتحدث عن قراءته بأصابعه، لكننا نجد في كلام الشاعر نفسه ما يدل على أن الاعتماد على حاسة اللمس لتمييز أشكال الحروف وقراءة الكلمات كان ممارسة معروفة لدى بعض العميان^(٢) في عصره أو لديه على الأقل:

كَأَنَّ مُنْجَمَ الْأَقْوَامِ أَعْمَى
لَيْزِهِ الضُّخْفُ يَفْرُوقُهَا بِلَمْسِ
لَقَدْ طَالَ الْعَنَاءُ فَكَمْ يَعَانِي
سُطُورًا عَادَ كَاتِبُهَا بِطَمْسِ^(٣)

إن عناء الأعمى هنا ليس ناتجاً عن القراءة باللمس، ولكن عن عجز الأصابع وهي تلمس عن التمييز بين حدود المداد المميزة لشكل الحرف وبين مداد الخطوط التي يطمس أو يصحح بها الناسخ ما كان مكتوباً من قبل، ويعني هذا أن العائق عارض ناجم عن الطمس لا عن الجهل بأشكال الحروف لأن المبصر نفسه قد يكون معرضاً لمثل هذا العناء عند القراءة. ويبدو أن عناء التمييز بين الخطوط المتداخلة كان هاجساً يلازمه حتى في صوره الشعرية:

(١) ذكر طه حسين أن خير لعبة الشطرنج والنرد لا يمكن أن يكون صحيحاً إلا إذا كان بأحجار مجسمة تميزها اليد. تجديد الذكرى: ص ١٦١. وانظر مع أبي العلاء في سجنه ص: ١٠٢، ونكت الهميان: ص ٨٦، حيث يذكر الصفدي أنه رأى أعمى يلعب الشطرنج.

(٢) انظر: نكت الهميان: ص ٨٥، حيث ينقل خبر ضرير كان (يقري الطلبة كتاب إقليدس ويضع أشكاله لهم بالشمع).

(٣) اللزوم: ٥٥/٢. وانظر إشارة الجندي اعتماداً على هذا البيت إلى أن تعلم المكفوفين كان يتم عن طريق الحروف النافرة. الجامع: ٥٧٧/٢.

فَبِأَيِّ رَأَيْتَ الْخُرْنَ لِحُرْنِ مَاجِيَا

كَمَا خُطَّ فِي الْفَرْطَاسِ رَسْمٌ عَلَى رَسْمٍ^(١)

ونجد في شعره إشارة إلى ضرب آخر من المشقة كان يواجهه عند قراءته بأصابعه، وهي مشقة لا تنجم عن الطمس والرسم فوق رسم سابق، ولكن عن إغفال الناسخ وضع النقط على ما يعجم من الحروف المتشابهة الأشكال، وهو ما يؤدي إلى اشتباه الكلمات وغموض المقصود:

كَالْمُكْ مُنْتَبِسٌ لَا يُبِينُ

مَنْ كَالْخَطِّ أَغْفَلَهُ النُّاقِطُ^(٢)

وما نخرج به من خلال الوقوف عند هذين العائقين وما كان يسببانه له من عناء أنه كان قادراً على قراءة الخطوط بأصابعه غير مبال بما يصاحب ذلك من مشقة.

أما التفسير الذي نفسر به امتلاكه هذه القراءة على القراءة باللمس فنجده متمثلاً في تمكنه - كما أوضحت - من إدراك أشكال الأجسام في نسبها الحجمية المحتملة دون ربطها بحجمها الحقيقي.

إن مادة الصمغ تجعل الحرف بعد كتابته شكلاً مجسماً تميزه أطراف الأصابع وهي تلمسه بلطف منتقلة بسرعة من مرحلة أولى تميز فيها حاسة اللمس جسم المادة من سطح الصحيفة إلى مرحلة ثانية تحدد فيها حجم المادة وشكلها ليتحول الشكل المجسم في مرحلة ثالثة - بقياسه على شكل الحرف المجرد المخزون في الذاكرة - إلى حرف مقروء وإن لم تبصره العين.

والاعتماد على الحروف المجسمة كان الأساس الذي اعتمد عليه Valentin Haüy^(٣) وهو يؤسس بباريز سنة ١٧٨٤ أول مدرسة لتدريس العميان وتعليمهم القراءة

(١) سقط الزند / شروح: ص ٩٥٥.

(٢) اللزوم: ١٠٣/٢. وانظر قوله: أنا كالحرف ليس ينقط والله حسيب الجهال إن نقطوني. اللزوم: ٥٧٧/٢.

(٣) انظر: Nouveau Larousse Universel: ١٣٩/١.

باللمس قبل أن يطور «براى»^(١) هذه الحروف المجسمة سنة ١٨٥٢ ليصل إلى رموز مجسمة تحيل بأشكالها الخاصة المتفق عليها على الحروف المسموعة.

وأظن أن ما منع من انتشار طريقة القراءة باللمس في البيئات العلمية العربية القديمة في عصر أبي العلاء وما بعده اكتفاء المشافهة بنفسها باعتبارها وسيلة للتلقين والتحصيل، قابلة لأن تقترن بالكتابة دون أن تكون مفتقرة إليها، فضلاً عن كونها آنذاك الصورة السليمة لتحصيل العلم وتحمله^(٢).

إن أبا العلاء كان قد أصبح في مرحلة ما من مراحل حياته قادراً على القراءة المباشرة بأصابعه دون أن يجد صعوبة كبيرة في ذلك، ونفترض أنه مرّ بأشواط استطاع خلالها أن ينمي هذه القدرة اعتماداً على ملكتين خص بهما منذ صغره: الحفظ والذكاء. ولا نريد أن نخوض في ما حكى من أخبار غريبة عن حافظته وذكائه جعلت بعض المتأخرين يشككون في صحتها^(٣)، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أنه كان كما وصفه القفطي نادرة زمانه^(٤)، وإلى أن معاصريه شهدوا له بالتفرد في العلم رغم أن المعاصرة كانت تعد حجاباً^(٥).

أما حافظته فيبدو أنها كانت سبيله إلى تعلم القراءة بالأصابع وذلك بجعل الكتب التي كانت تقرأ له بعد حفظها منطلقاً لتوجيه اللمس نحو إدراك أشكال ما هو محفوظ بالاسترجاع، أي استرجاع كلمة الكتاب وصور الحروف كما رسخت في الذهن في مرحلة تعلمه القراءة والرسم قبل أن يفقد بصره.

(١) Nouveau Larousse Universel: ١٣٩/٦. وانظر موسوعة: Universalis، مادة: Braille، قرص منمق / فرنسا ١٩٩٥.

(٢) كان السماع من الشيخ والعرض عليه يعد من أعلى درجات التحمل وأوثقها.

(٣) انظر: البداية والنهاية: ١٢/٤٧٣، حيث يقول ابن كثير: (وكان في غاية الذكاء المفرط على ما ذكره، وأما ما ينقلونه عنه من الأشياء المكنوية المختلفة....).

(٤) الإنباه: ٨٥/١. وانظر قول الصفدي: (كان آية في الذكاء المفرط عجباً في الحافظة) نكت الهميان: ص ١٠٢.

(٥) انظر: قول ابن القارح في رسالته ص ٦٣: (ووالله لقد رأيت علماء منهم ابن خالويه، إذا قرأت عليهم الكتب ولا سيما الكبار رجعوا إلى أصولهم كالمقابلين يتحفظون من سهو وتصحيف وغلط، والعجب العجيب والنادر الغريب حفظه..... لأسماء الرجال والمتنور كمحفظ غيره من الانكباء البرزين المنظوم، وهذا سهل بالقول صعب بالفعل.....).

وأما ذكاؤه فكان وسيلته بعد تعلم القراءة باللمس إلى معرفة الكلمات وسطور الكتب التي لم يسبق له أن قرأها، وذلك بتوجيه قوة الحافظة نحو استحضار شكل الحرف وقصرها على تمثله قصد اكتشاف الكلمات المقصودة.

ومعرفة حدود الكلمات هو أقصى ما تتطلبه القراءة سواء كانت بالعين أم باللمس، أما إدراك دلالة التراكيب فيتم بإدراك العلاقات النحوية والمنطقية التي ليس للبصر أو لللمس أي ارتباط مباشر بها.

إن عاهة العمى التي أرغمت أبا العلاء في القرن الرابع على إحلال اللمس محل الإبصار هي نفسها العاهة التي أرغمت «براي» الذي فقد بصره وهو في الثالثة من عمره^(١) على ابتكار حروفه التي مكنت كل العميان من تعلم القراءة والكتابة باللمس، إلا أن حال أبي العلاء التي تمل كثير من القرائن على أنه لم يفقد بصره كلية إلا بعد أن كان قد اختزن في ذاكرته صور الحروف الهجائية العربية ورسومها كانت أسهل من ظروف «براي» الذي كان مضطراً إلى ابتكار أشكال ملموسة لحروف لم يكن يسمع إلا أصواتها.

إن القدرة على القراءة بالأصابع قد أغنت دون شك أبا العلاء عن الاستعانة بمن يقرأ له عند مراجعة نسخ الكتب التي سبق له أن حفظ مضامينها بعد قراءتها عليه، وما نرجحه أنه كان يستعين بهذه القدرة على قراءة بعض الكتب الجديدة التي كان يفضل قراءتها بنفسه - رغم ما في ذلك من مشقة - تخرجاً من مضمونها^(٢) أو دفعاً للشبهات واحتراساً من الأذى^(٣).

وقد نجد في جعل أبي العلاء حاسة اللمس وسيلة تكمل السمع عند القراءة ما يوحي بأنه كان يعتبرهما جميعاً عَيْنَيْنِ تعوضان بصره الذاهب:

(1) *Nouveau Larousse Universel*: 1/139

(٢) مثل كتب المجون والزندقة والفلسفة.

(٣) انظر: خبر نكبة للتكلمين والفلاسفة وصلبهم على الأشجار وإحراق كتبهم بأمر من الخليفة العباسي القادر بالله: للتتلم: ٢٨٧/٧، والعبر لابن خلدون: ٤ / ١٠٢٠.

بِفَقْدِ غَرَائِزِي شَمِّي وَنُوقِي وَلَمَسِي تَابِعًا بَصْرِي وَسَمْعِي^(١)

لقد حصل الشاعر اعتماداً على هاتين الحاستين جل ما حوته خزائن بغداد من كتب في مختلف المعارف والعلوم دون أن يلجأ إلى الشيوخ ليكون بذلك قد أكمل رحلة الطلب والتحمل التي كانت قد بدأت في الشام، وإذا كانت معارفه ترد إلى ما أخذه من الشيوخ في الشام ومن الكتب فيها وفي العراق فإن هذا لا يغنينا عن التساؤل عن مدى إفادته من مصدر آخر من مصادر المعارف الشعرية واللغوية كان ما يزال في القرن الرابع أحد روافد العلم والفصاحة، أعني الرواية عن الأعراب البداءة، فالمصادر تذكر أن العلماء والشعراء كانوا يكتسبون فصاحتهم العالية من معاشرتهم^(٢) لأعراب البوادي، وصاعد البغدادي الذي كان يروي عن فصحاء العرب^(٣) ما سمعه منهم في باديتهم كان قد فضل الرواية التي سمعها من أحد الأعراب على ما رواه عن شيخه أبي سعيد السيرافي رغم شهرته ورسوخ علمه لأنه كان متيقناً من أن أعراب البادية يعرفون من أشعار العرب ما لا يعرفه علماء الحواضر: (...وكنّا قرأناه على أبي سعيد رحمه الله فيما رواه عن أبي عبيدة لعبيد بن أيوب، ورواية شرحبيل أثر في نفسي، لأن العرب أعرف بأشعار العرب من الحاضرة)^(٤).

وأبو الطيب المتنبي الشاعر المتبادي كان قد خالط البدو فاكسب فصاحتهم حتى أصبح عاجزاً عن اللحن إذا أراد التكرار به^(٥). وقد شهد العلماء في مختلف العصور لأبي العلاء بقوة الفصاحة والإحاطة التامة بلغة العرب^(٦)، وإشاراته

(١) اللزوم: ١٤١/٢.

(٢) انظر: مثلاً الزهر: ٣٩٨/٢ - ٤٠٢.

(٣) انظر: الفصوص: ٣ / ٢٥٠، حيث قوله: (انشدني شيخ من خلفاء على ماء زبالة... وكان من فصحاء العرب...).

(٤) نفسه: ٩٦/٣.

(٥) انظر: قوله: وكلمة في طريق خفت أعريها... فيهتدي لي فلم أقدر على اللحن. ديوانه / ش. البرقوقي: ٤ / ٣٤٤.

(٦) انظر: الإصناف والتحري / تعريف: ص ٥٦٩، حيث ينسب المؤلف إلى التبريزي قوله: (ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها العربي). وانظر الإشارة إلى أنه كان ممن لا يتهم في حفظ اللغة. شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٩٥، وإلى أن معرفته باللغة كانت تامة. المنتظم: ١٨٤/٨.

المتعددة إلى ما حكى عن العرب^(١) أو ما لم يحك عنهم^(٢)، وإلى الفصيح^(٣) والركيك^(٤) والصواب^(٥) والخطأ، وإلى حدود الاستعمال^(٦) وخصوصياته، تدل على معرفة واسعة بلغة العرب بل بلغاتها، والقياس يقتضي ألا تفسر هذه المعرفة التي تجاوزت ما توافر لمعاصريه إلا بكونه رحل إلى البادية ك بعض العلماء واستفاد من أعرابها وروى عن فصاحتهم مثلهم.

وإذا كانت المصادر التي تحدثت عن شيوخه ورحلاته العلمية لا تذكر أنه رحل إلى البوادي وعاشر أعرابها، فإن الشاعر نفسه الذي نقلت لنا مؤلفاته من أخباره ما لم تذكره المصادر، يحدثنا عن عدة رحلات رحلها إلى البادية بحثاً عن اللغة الفصيحة والشعر النادر.

لكن ما يبدو غريباً في النتيجة العلمية التي خرج بها من هذه الرحلات هو حكمه الصريح على أعراب البادية في عصره بأنهم كانوا قد أصبحوا بعيدين عن فصاحة أجدادهم التي ظلت طوال العصور السابقة تغري العلماء بالرحيل إليهم كما يتبين من قوله عنهم مستهزئاً: (ولم يبق فيهم أرب لطلاب الفصاحة فيقول قائل: أنزل فيهم فلعلني أسمع مستطرفاً من القول).

ولقد تبعتهم تارات في الظعن، وشاهدتهم إذا اجرهđu السير وترجل النهار وتجاوبت الحدأة من كل أوب لا يعرفون غير هذين البيتين يكررونهما تكرير النفس:

يَا خُلُوَّةَ الْحَيْثَيْنِ فِي النَّقَابِ

لَا تَخْبِسِينِي قَدْ مَضَى أَضْكَابِي

(١) انظر مثلاً: اللامع العريزي / ضمن الموضح: ورقة ٢٥٩ أ، وذكرى حبيب / ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام: ١٠٠/١، والفصول والغايات: ص ٧٣، وشرحه لديوان الأمير بن أبي حصينة: ٢٥/٢.

(٢) انظر مثلاً: رسالة لللائكة: ص ١٥٠، ٢٣٧، ٢٨٠.

(٣) نفسه: ص ٢٨٢.

(٤) انظر: الفصول والغايات: ص ١٢٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ٥٣١.

(٦) ضوء السقط، ورقة ١٥٠ / تحقيق: ص ١٤٨، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٤، ٦٦، ٦٨، ٧٢.

كأن أم الرجز عقيم من غيرهما، وكأن الرجاز من عهد عدنان، وقبل ذلك غفلوا عن الرجز إلى اليوم^(١). وتبلغ الصورة التي يرسمها للغة الأعراب في عصره غايتها في التفسير والتبليس منهم عندما يفترض أن رئيس الرواة أبو عمرو بن العلاء ورئيس النحاة سيبويه لو أقاما بينهم سيكونان رغم ما بلغاه من العلم جاهلين وسطهم، عاجزين عن معرفة ما لا تتطلب معرفته كبير جهد: (ولو نزل على بيوتهم أبو عمرو بن العلاء لشغل عما بين الباء والسين، أو عمرو بن عثمان المعروف بسيبويه لذهل عما بين الناء والراء)^(٢).

إن أبا العلاء يصف هنا حقيقة لغة الأعراب ومروياتهم في عصره لخبرته بثقافتهم عن قرب، وفي ما أنبأ به شهادة تؤرخ لنهاية مرحلة ثقافية كان أعراب البادية فيها قبلة لكل الباحثين عن الفصاحة في صورتها الصافية المثلى التي لم تفسدها ركافة التحضر، إلا أن أهم ما يعنينا من هذه الشهادة جزؤها بأن المعارف التي توافرت للشاعر وكانت سبباً في تحولات نظريته الشعرية، كانت وليدة ما أخذه من علماء الحواضر والإفادة من خزائن الكتب، ولم يكن لمرويات الأعراب البداة فيها أي تأثير أو توجيه، لا لأنه لم يتصل بهم ولكن لأنه رفض ثقافتهم من حيث هي مصدر لغوي أدبي^(٣) بعد أن كان قد اتصل بهم واستضعف ما سمعه منهم:

أَيُّنْ أَمْرُؤُ الْقَيْسِ وَالْعَذَارَى
إِذْ قَالَ مِنْ تَحْتِهِ الْقَبِيْطُ
اسْتَنْبَطَ الْقُرْبُ فِي الْمَوَامِي
بَعْدَكَ وَاسْتَعْرَبَ النَّبِيْطُ^(٤)

لقد رحل أبو العلاء إلى بغداد وهو شاعر مكتمل الشاعرية، وقراءة البغداديين^(٥) ديوانه عليه عند حلوله بها شاهد على اعترافهم بشاعريته، كما أن الغاية من رحلته

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠.

(٢) نفسه: ص ٥١٩.

(٣) المقصود استضعافه لها من حيث هي علم، أما من حيث هي سلوك لاجتماعي وقيم أخلاقية فقد ظل شديد التمسك بها. انظر: قول الخوارزمي في شرحه لأحد أبيات السقط: (والمصراع الثاني تصريح بأنه قد أقام زماناً بالبدو). شروح: ١١٨١.

(٤) اللزوم: ٩٩/٢.

(٥) انظر: الإشارة إلى أن التنوخي قرأ عليه ديوانه، في: تاريخ بغداد: ٢٤٠/٤ والإنباه: ٨٢/١.

إليها لم تكن الأخذ من علمائها ولكن الاطلاع على ما في خزائنها كما ذكره هو نفسه. أما المعارف التي حصلها فغنى مضامين المؤلفات التي صنفها والأشعار التي نظمها يكشف عن تنوعها وغزارتها ويغني عن تعدادها^(١)، ولعل في ما ذكره تلميذه التبريزي عنه ما يدل على تمكنه منها رغم تنوعها وتعددتها: (قال التبريزي كان لأبي العلاء عشرة من الكتاب يملي على كل واحد فنوناً غير ما يملي للآخر وهم يكتبون)^(٢).

إلا أن ذلك لا يعفيانا من التساؤل عن الدلالة الدقيقة لبعض الإشارات العلمية المتميزة التي وردت في أشعاره ومصنفاته ففي الفصول والغايات نجد قوله: (والمطر الخيط الذي يقدر عليه البناء وهو الإمام، واسمه بالفارسية التري)^(٣)، ونجد في اللزوم قوله مستعملاً اللفظة الفارسية «أرا»:

إِذَا قِيلَ لَكَ اخْشَ الْـ

— مَوْلَاكَ فَقُلْ أَرَا^(٤)

ويشرح نفس الكلمة في مصنف آخر بقوله: (أرى بالفارسية نعم)^(٥)، فهل يجوز أن نستنتج من ذلك أنه كان يعرف اللغة الفارسية رغم ما في ذلك من مناقضة الخبر الذي تشير فيه المصادر إلى حفظه حواراً بين شخصين بالفارسية دون أن يكون عارفاً بها: (قال: دار بينك وبين أخيك كلام بالفارسية إن شئت أعدته عليك، قلت أعدده فأعاده وما أخل والله منه بحرف، ولم يكن يعرف اللغة الفارسية)^(٦).

إن أبا العلاء الذي كان يميل في شروحه إلى مقارنة بعض مفردات اللغة العربية بما يشبهها في اللغات الأخرى كان يعلم أن الفارسية القديمة تختلف عن الفارسية التي كان العامة يتكلمونها في عصره: (وهم يسمون الفارسية الخالصة: الفهلوية،

(١) نجد في مصنفاته وأشعاره حضوراً لكل العلوم التي كانت معروفة في عصره.

(٢) مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢٩٦.

(٤) اللزوم: ١ / ٧٥.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٢١.

(٦) مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٥.

والذين يتكلمون بها اليوم قليل تفتقر إليهم الملوك في تفسير سير المتقدمين^(١)، إلا أن تفرقة بين الفارسية القديمة والحديثة لا تعني بالضرورة أنه كان يتكلم واحدة منهما، لا لأن المصادر نفت معرفته باللغة الفارسية فالخبر قد يكون موضوعاً، ولكن لأن الشاعر نفسه في محاولة تفرقة بين اللفظ العربي الأصل وبين الأعجمي المعرب لا يصدر عن معرفة دقيقة بالأصل الأعجمي في لغته، ولكن عن اجتهاد يعتمد على القياس أو الاستعانة بما قاله غيره: (وقد ذكر أن الجمانة لفظة أعجمية معربة)^(٢).

ولعل أقرب ما نفسر به مثل هذه الإشارات أن الشاعر كان يعرف من الفارسية ما كان قد أصبح في عصره شائعاً على السنة العامة ومختلطاً بمعجم اللغة العربية المبتذلة، وأنه كان يسأل من لهم معرفة بها عما يريد تبينه: (وقالوا في تسمية الطعام الفارسي نيرباج، وزعموا أن نير بالفارسية رمان. وفارس تنطق بالياء كأنها ألف والألف كأنها بالياء، فيجوز أن يكون نار في جلنار من هذا النحو وكأنهم أرادوا جل الرمان. ويجوز أن يكون جل بلسانهم غير هذا المعنى، على أن لغتهم اختلطت بالعربية وصارت فيها حروف كثيرة من كلام العرب)^(٣).

ولا يقتصر هذا الاهتمام بما يرد في غير العربية على اللغة الفارسية وحدها، فمعرفته ببعض خواص اللغة التي كان الروم يتحدثون بها في عصره، تبدو صريحة في بحثه عن اشتقاق لفظة «بلونس»: (وهذه المزرعة التي يتكلم فيها القوم تعرف «بِبلُونَس»، ولا ريب أن هذا الاسم رومي، ومن شأن الروم أن يزيدوا السين في آخر كلامهم حتى قال بعض العرب: إن السين في الرومية كالتنوين في العربية)^(٤).

وقد نميل في تفسير معرفته ببعض خصائص اللغة الرومية إلى ربط هذه المعرفة بنشأته في الشام ومعاشرته للروم في عصر خضعت فيه كثير من البلاد الشامية لسلطة القيصر وجيوشه^(٥)، إلا أن مقارنته بين الاستعمالات في اللغة اليونانية واللغة الرومية

(١) عبث الوليد: ص ٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٣) عبث الوليد: ص ٨٤ - ٨٥.

(٤) رسالة الأخرسين / رسائله / إحسان عباس: ٦٥/١.

(٥) انظر: مثلاً في الكامل لابن الأثير: حوادث سنة ٣٥١، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦١، ٣٩٦. وننبه على أن تأليف الصاهل والشاحج كان يهدف إلى حث أمير حلب على عدم تسليمها إلى الروم.

تدل على أنه كان يتجاوز المعرفة التفقائية السطحية إلى الملاحظة والتأمل والبحث المنظم عن أوجه الشبه بين العربية واللغات المعاصرة لها: (والروم لسانهم يوناني أو قريب من اليوناني، وقد جاء الترخيم في ما يزعم الذين فسروا رسالة «فورفويوس» في لسان اليونانية)^(١). واعتماداً على الذين فسروا هذه الرسالة - إذا لم يكن قد دعا إليه افتقاره إليها مخطوطة - قد يكون دليلاً على عدم معرفته بهذه اللغة. وسواء أكان يعرفها أم لا، تظل إفادته من هذه الرسالة شاهداً على أنه كان قد تعدى الاستعانة بمن يتكلمون اللغة اليونانية إلى الاستفادة المباشرة من الخبراء بقواعدها وأساليبها.

ويبدو أن هذه المعرفة بقواعد اليونانية كانت وجهاً لاهتمامه بالثقافة اليونانية^(٢) عموماً، وهو الاهتمام الذي جعلنا نفترض أنه كان يستفيد في نفس الحين من الثقافة اليونانية الشعبية السائدة في عصره ومن المصنفات اليونانية التي كانت جهود أمثال الفارابي وابن سينا قد نللتها لطلاب العلم، فهو يشير إلى أسطورة جزيرة النساء التي كانت: (فيها ملكة لها جيش نساء ليس فيهن رجل....)^(٣)، وينقل عن أهل السير قصة الطائر الأسطوري «ققنس» الذي استنبط عامل الموسيقى الفيلسوف^(٤) من تخريده هذا العلم، وخبر شرب الفيلسوف الحكيم^(٥) قدح السم دون خوف.

ومثلاً أفاد في مصنفاته العلمية من الثقافة اليونانية، أفاد منها في بناء نظريته الشعرية كما يتضح من مثل مقارنته الآتية بين توزيع المتحرك والساكن في الشعر العربي والشعر اليوناني: (واليونانية تجمع في أشعارها بين الساكنين، وكذلك غيرها من الأمم ما خلا العرب فإن كلامها تهذب ونظامها خلص، على أن شيئاً من ذلك

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٤٨.

(٢) وربما بغيرها. انظر: قضايا العصر: ٨٥ - ٨٧، حيث الإشارة إلى تفرقه بالثقافة الهندية عند رحلته إلى بغداد. وينتبه هنا على أن ما ذهب إليه صاحب «على هامش الغفران» من أن أبا العلاء تأثر في رسالة الغفران بالثقافة اليونانية التي كانت سائدة في الشام، كان سيكون أقوى حجة لو كان قد اطلع على الصاهل والشاحج الذي كان آنذاك ما يزال مخطوطاً مجهولاً. انظر: مختلف صفحات الكتاب.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٨.

(٤) نفسه: ص ٥٥٤.

(٥) نفسه: ص ٥٥٥، ولعله يقصد سقراط. انظر: الملل والنحل: ١٤١/٢ حيث الإشارة إلى أن الملك حبسه ثم سقاه السم.

قد جاء عنهم، فأما في أواخر الأبيات فالعرب وغيرهم لا ينفرون من الجمع بين ساكنين^(١). وما نرجحه أن اطلاعه على علوم اليونان بمختلف فروعها كان وراء عنايته بعلم الموسيقى وصناعة الغناء في مؤلفاته، فالموسيقى غايتها خدمة الصناعة الشعرية^(٢).

لقد نقلت المصادر ما يفيد أن الشاعر الضرير الطريف في شبابه كان يلعب الشطرنج والنرد ويخوض في الهزل^(٣) كما يخوض في الجد، وقد أكد هو نفسه ذلك في قوله: (ما اعتزلت حتى جدت وهزلت)^(٤)، وفي ذلك ما يسمح لنا برد تلك العناية إلى اتصاله بمجالس الطرب والغناء قبل اعتزاله، فأنثر هذه المجالس في شعره غير خفي رغم ما ستصطبغ به شخصيته من وقار بعد اعتزاله.

لكن إشارته إلى الطائر «ققنس» والفيلسوف الأول الذي وضع علم الموسيقى، وتمييزه بين هذا العلم عند الفلاسفة وبين صناعة الغناء عند العرب، دليل على أنه كان يعرف ذلك معرفة من درس وخبر: (ولو كنت مَرِيئًا ما عندي بالطف واستخرجت سرائري بحسن الوعد، لأنشدتك إنشاد الفحول وغنيتك غناء الحكماء بأي الألحان الثمانية شئت، أو نصبت لك نصب العرب على مذهب «أبي أسامة الهمذاني»، وهو أول من غنى النصب بالعراق)^(٥).

وإذا كان الشعر تراكيب لغوية وحروفًا وأصواتًا، فإن الموسيقى في تصويره تبحث في نفس العناصر التي يتمتع منها الشعر: (وقد قال بعض الفلاسفة إن قوله تعالى حكاية عن سليمان: «يا أيها الناس علمنا منطق الطير»، إنما يعني بذلك علم الموسيقى لأنه تغلغل في معرفة الحروف واللغات والأصوات)^(٦)، لذا فإن تصويره

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٦٧، ٧٢ و ١٠٩٣ حيث يصرح الفارابي بأن: (الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية، وأن غاية هذه أن تطلب لغاية تلك).

(٣) انظر: تنمة البتيمة: ص ١٦.

(٤) رسائله/ عطية: ٩٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ٢٠٣.

(٦) نفسه: ٢٧١.

المتميز للشعر من حيث هو أصوات وإيقاع - كما سنرى - إنما هو في الحقيقة استثمار لما توافر له من خبرة بأسرار علم الموسيقى وصناعة الغناء.

لقد أشرت في بداية هذا المدخل إلى أن التأريخ لتحول نظريته الشعرية هو في الحين نفسه تأريخ لتحولات فكره^(١) وهو يستفيد في مختلف مراحل حياته من العلوم المحصلة، ولذلك فإن الكشف عن المصادر التي كان يستمد منها معارفه وعن السبل التي كان يسلكها لاكتسابها يعتبر سبيلاً إلى تبين ملابسات نظريته الشعرية.

إن اعتماده على الشيوخ والكتب ورجوعه إلى ما ألفه العارفون بغير العربية من اللغات يدل على تنوع السبل التي كان يسلكها للتبحر في مختلف العلوم، وما يميز هذه السبل أن الوصول إلى العلم فيها يكون توسلاً بالوسيط شيئاً كان أم كتاباً أم عالماً متخصصاً، لكنه في حصره للطرق المؤدية إلى المعرفة يكشف عن نوع آخر من الأخذ والتعلم. كان الشاعر يستغني فيه عن مصادر العلم المعروفة ليكتفي بعقله وخبرته وحده وقدراته الخاصة على الملاحظة الدقيقة، وأقصد دراسته لمختلف أنواع الأصوات التي كانت تصل إلى أذنه من خلال تحليل المسموعات تحليلاً يعتمد على التأمل الطويل والتجريب المتكرر، وذلك قصد الخروج بنتائج وأحكام كانت تفيد في رسم صورة ما لا يصل إليه لمسه من هذا العالم الواسع المحيط به بشراً وحيوانات وجماداً: (فيقول الشاحج بفضل الحس: من أين طرق علينا الكريم؟ فيقول الصاهل: ومن أين علمت بالكرم ومن دون عينك حجاب قد شد.. فيقول الشاحج: عرفت كرمك في وطنك وصوتك...)^(٢).

وقد كانت هذه النتائج والأحكام تفيد دون شك في مباحثه العلمية المتعددة، إلا أن ما يعيننا من المعارف الصوتية التي كان يستمدّها مباشرة من دراسته للمسموعات حضورها في نظريته الشعرية حضوراً صريحاً يؤكد ما ذهبنا إليه من قوة الالتحام بين تحولات النظرية وتراكم علومه المحصلة: (وكذلك أكثر أصوات الحيوان لا تعتدل

(١) والعكس صحيح.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٩٣. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥١ حيث خبر معرفته طول للخفاجي من صوته ولسمه من قراءته.

ولا يمكن دخولها في المنظوم لأنها تقطع الأجراس أو تمد، فيكون كالذي جمع بين ساكنين أو أكثر، ألا ترى أن العصفور أقصر أصواته إذا حكي، حرف متحرك بعده ساكن، ولو تابع ذلك مقطعاً لعرف لصوته حد، ولكنه يواصل بغير فصل فيخرج قرئاً إلى غير أصوات الأدميين.

والغراب إذا حكوا صوته قالوا: غاق، متحرك بعده ساكتان، إلا أن تكسر القاف فيصير ساكناً بين متحركين. ومن تأمل صياح الغربان وجدها في بعض الأوقات تبدأ بمتحركين بعدهما ساكن، ثم تمد فيصير ذلك في الحكاية أربعة أحرف. وقد يجوز أن تختلف أصوات الغربان بحسب اختلاف الأرضين والأحيان^(١).

ولا يخفى ما في العبارة الأخيرة من احتباس علمي يجعل الحكم الذي وصل إليه مقصوراً على أصوات الغربان التي سمعها دونما سواها من أصوات الأغربة التي لم يدركها سمعه لاختلاف الزمان أو المكان. إن أبا العلاء الذي سلك إلى العلوم والمعارف سبلاً مختلفة لينال منها ما لم ينله غيره في عصره استطاع في كثير من مصنفااته وأشعاره أن يأتي بما لم تستطعه الأوائل، لكنه كان قد اعترف كما ورد في بعض كلامه بأن العلم لله قد كمل^(٢)، فهل نجد في هذا الاعتراف ما يغنينا عن الخوض في السبب الذي كان وراء جعله قول ابن هاني المشهور في الخليفة الفاطمي (ما شئت لا ما شاعت الأقدار) مدحاً في المنصور العامري منسوباً إلى شاعر سماه ابن القاضي^(٣).

لقد كانت عودة أبي العلاء من بغداد سنة ٤٠٠ هـ بعد استفادته من خزائنها إعلاناً عن بداية مرحلة ثانية في حياته الفكرية الأدبية هي مرحلة التصنيف والتدريس، ونكتفي في هذا المداخل عن تحليل أثر هذا التحول في نظريته الشعرية بالتلميح السريع إلى أن إحساسه باكتمال معارفه كان في الحين نفسه إحساساً بحاجة

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤. ونظر أيضاً: ص ٥٢٨ حيث قوله: (وقد تلمت عدو الخيل فوجدت هذا الوزن يشابه التقريب الأعلى والتقريب الأدنى على حسب عجلة المنشد وترسله، وهما تقريبان أحدهما الثعلبية والآخر هو الذي يسمى الإرخاء، وكلاهما إذا سمعته أدى إلى سمعك هذا الوزن بعينه...).

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٦٨ حيث قوله: (يدرك العلم بثلاثة أشياء: بالقياس الثابت والعيان المدرك والخبر التواتر... والعلم لله كمال).

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٦٢.

إلى صياغة هذه النظرية صياغة جديدة: (ولدي بمن الله من العلوم الغربية والآداب الشاردة ما يغنيني عن التجل بطويل القريض فكيف بقصيره، ويمعني من التكثر بمتاحله وعروجه فكيف بفذه وتوأمه)^(١).

إن القريض في قولته هذه يبدو فئاً يبحث عن مكان له وسط هذه العلوم الغربية والآداب الشاردة التي اختزنتها حافظته، وقد لا نجد في ذلك أية غرابة إذا ما اعتبرناه مجرد افتخار بتنوع المعارف وغزارتها، فقد أصبح من المألوف منذ أن بدأت المعارف تستقر وتتمايز في أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث أن ينحو العلماء والمتأدبون في دراستهم وتصنيفهم منحى موسوعياً يحاول استثمار كل معارف العصر، وظل التخصص الصريح حتى عصره وإلى ما بعده سمة مفترضة يكاد هاجس المشاركة يمنع من تحقيقها، لكن استرخا ص الشعر في هذا الافتخار هو ما يبدو مستغرباً في تفكير أديب كان شاعراً قبل أن يصبح عالماً.

لقد ظل الشعر رغم شيوع هاجس المشاركة عالماً خاصاً يفرض على من يريد اقتحامه التفرغ له، فلقلب الشاعر كان يغني صاحبه عما سواه من الألقاب العلمية والأدبية، بل إن محاولة الجمع بين هذا اللقب وغيره من الألقاب العلمية، كان يؤدي إلى هجنة غير محمودة^(٢)، وهذا ما يفسر ظهور المقولات النقدية الأولى المنظرة للشعر لدى الشعراء أنفسهم وفي الشعر نفسه^(٣).

وعندما مال بعض النقاد الشعراء إلى الفصل بين الكتابة الشعرية والتصنيف المدرسي في النقد، كان من المتوقع ألا يتم ذلك إلا بالتنازل عن لقب الشاعر^(٤)، غير أن ما ميز النظرية الشعرية لدى القدماء - سواء منها ما ورد في القصائد نفسها وما ورد في مصنف نقدي خاص - هو العرض المنظم الصريح، فبعض مطالع قصائد أبي

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦.

(٢) جعل ابن قتيبة أشعار العلماء لضعفها في الرتبة الأخيرة. انظر: الشعر والشعراء: ٦٩/١ - ٧٠.

(٣) انظر: مثلاً بعض قصائد أبي نواس وأبي تمام حيث تصاغ بعض مقاطع القصيدة بأسلوب يصبح فيها التظهير النقدي للشعر جزءاً من البناء الشعري نفسه.

(٤) نذكر من النقاد الذين تعاملوا الشعر دون أن يشهروا به ابن طباطبا وأبا هلال العسكري والقاضي الجرجاني والصاحب بن عباد والشريف المرتضى وابن رشيقي وحازماً القرطاجني.

نواس وخواتيم قصائد أبي تمام لا تختلف^(١) من حيث الانتظام والوضوح عما يمكن أن نجده في قواعد الشعر أو عيار الشعر أو نقد الشعر أو الصناعتين..... وأمام هذا الانتظام النقدي تبدو تجربة أبي العلاء الشعرية النقدية متميزة وغريبة، فأبو العلاء الذي ظل يحتفظ بلبق الشاعر رغم مشاركته في كثير من المعارف جعل التنظير للشعر همًّا يلاحقه في كل كتاباته، الشعرية منها والعلمية على السواء.

وإذا نحن استثنينا خطبة السقط ومقدمة اللزوم يصبح من الصعب أن نتحدث عن مصنف نقدي صريح له^(٢) رغم خصوصية النظرية النقدية في فكره الأدبي العام، فالتفكك سمة يمكن أن نصف بها مبدئيًا المنظومة النقدية العلائقية، لكننا لا نستطيع أن نعد هذا التفكك الظاهري ضعفًا في صياغة النظرية أو في النظرية نفسها.

إن توزع المقولات والأحكام النقدية بين إبداعات أبي العلاء ومؤلفاته يجعل المتون العلائقية كلها مؤلفًا تنظيريًا أعلى قابلاً للتجريد، وهو ما ستحاول هذه الأطروحة الوصول إليه، مرغمة أمام سمة التوزع هاته على بناء تصوره العام للشعر في مرحلة أولى لتحديد حقيقته لديه، ثم تتبع تحولات الإنجاز الشعري لديه في رحلته الطويلة لرصد محطاتها في مرحلة ثانية قبل اختبار شعرية المنجز في مرحلة ثالثة لمعرفة ما لحقه في هذه الرحلة نتيجة وقوعه في ورطة البدائل وحلول القطيعة لديه محل الانتساب إلى الشعر، وذلك للتمكن من وضع نظريته الشعرية في سياقها المتأرجح بين سلطة التصور النقدي وفاعلية التحولات.

لقد هدف المشروع العلائقي النقدي إلى بناء عصر شعري قديم جديد عبر منظومة إبداعية نقدية توحى بغياب الانتظام دون أن تفقد انتظامها، وهو مشروع أرغم الشاعر على أن يضحي بشاعريته ليصوغ نظرية شعرية شبه مثالية تستقي من واقع شعري سابق وتطلع إلى كشف شعري لاحق، نظرية أرغمته على أن ينتحر شعريًا ويقنع بصفة الناظم مدة طويلة قبل أن يقارب هذا الكشف في أواخر حياته.

(١) المقصود المطالع والخواتيم التي تتضمن أحكامًا وتصورات نقدية.

(٢) فيما وصل إلينا من مؤلفاته على الأقل.

القسم الأول

حقيقة الشعر

يعني الحديث عن بناء التصور ضمناً أن العناصر المكونة لهذا التصور لم تأت - كما نبهت على ذلك - مجتمعة في سياق عرض مدرسي مباشر يبسط فيه الشاعر في مصنف خاص تصوره النقدي للشعر من خلال تعريفه له وذكر أركانه وقواعده، كما نجد مثلاً في كتاب قدامة وابن طباطبا أو غيرهما، فما وصل إلينا من مصنفاته يكشف عن نزعة في التأليف كانت تتجنب تناول القضية العلمية - شعرية كانت أم نحوية أم صرفية أم عروضية أم لغوية - تناولاً مباشراً يقصر عليها المصنف أو البحث دون ما سواها، لذلك يعتبر حديث بعض الدارسين^(١) عن كثرة المصطلحات العلمية في شعره مثلاً من باب تحصيل الحاصل، لأن كل مؤلفاته كانت متناً تتداخل فيه المعارف المختلفة تداخلاً يوهم أحياناً أن الشاعر لا يقصد إلى التأليف في هذا العلم دون ذاك، ولكن في كل العلوم.

وإذا كانت هذه العناصر النقدية في معظمها قد تفرقت بين مختلف مؤلفاته وأثاره فالتبست بما فيها من قضايا علمية متنوعة ولم تجتمع في مصنف واحد خاص بها، فإن هذا لا يعني أنها بورودها متفرقة ومتناثرة في ظاهرها ستكون مجرد إشارات وأحكام سطحية عارضة يتناول فيها الشاعر باقتضاب بعض القضايا المتعلقة بصناعة الشعر. فوعيه بالقضايا النقدية التي أثارها ينبى به تتبعه الدقيق لها،

(١) انظر: أبو العلاء نافعاً: ص ١٣٨.

وقصده إلى تناولها يدل عليه اختياره من بين مباحث الكتاب الذي يوردها فيه المبحث الأنسب لإثارته والسياق الملائم للوقوف عندها.

إن السمة التي تتسم بها جل آثاره ومصنفاته العلمية والإبداعية تتجلى في كون البناء الفني فيها يلبس العرض العلمي ويكون العرض العلمي للقضية الواحدة يصبح أحياناً منطلقاً للخوض المقصود في القضايا النقدية / الشعرية دون أي إخلال بالاتساق الذي تتطلبه مقاصد التأليف.

لقد كان أبو العلاء يفكر نقدياً في الشعر في كل مؤلفاته، ولا تختلف في ذلك مصنفاته العلمية عن دواوينه الشعرية ورسائله الفنية لأنها كانت تتحول كلها إلى متن شعري تنظر فيه الشعرية لنفسها وتبني قواعدها، وما نسعى إليه في هذا القسم هو بناء تصويره العام للشعر من خلال تجميع تشعبات فكره النقدي الشعري بعد استخلاصها من مختلف مصنفاته. ولا نقصد ما ورد منها صريح المنطوق فحسب، ولكن ما ورد منها أيضاً مفهوماً من سياق العبارة أو من شكل بناء المؤلف بأجمعه كما يبدو من مصنفه «ملقى السبيل» الذي استبعده بعض الدارسين من المتون النقدية لأنه في رأيه: (لا نقد فيه)^(١).

فاستبعاد هذا المصنف يدل على أن المقياس الذي اعتمد عليه لتمييز المصدر النقدي من غيره لا ينظر إلا إلى العبارات الصريحة التي يتناول فيها أبو العلاء قضية لغوية أو عروضية أو يقف فيها عند جزئيات قد تكون عديمة الدلالة إذا قيس بما كان متداولاً في كتب النقد في عصره وقبله، ولم توضع في سياق المنظومة النقدية العلانية المتكاملة بعناصرها المنطوقة والمفهومة.

إن جميع المقولات النقدية منطوقة ومفهومة من مختلف مصنفاته هو الوسيلة التي نستطيع بها تمكين الدراسة من مقارنة هذه المنظومة، لكن ذلك لا يمكن أن يتأتى

(١) انظر: أبو العلاء الناقد الأنبي: ص ٧٨.

إلا بالمرور من مراحل أولى تبني فيها منظومات أولية كبرى تتوزعها أبواب هذا القسم وفصوله، لتكون الأسس التي سنعمد عليها للاقترب من تصور أبي العلاء للشعر قبل رصد مواقع النظرية منه ومن المنجز واختبار شعرية في قسمين لاحقين.

وإذا كانت مؤلفاته في مجموعها تعد في جوهرها مصدرًا نقديًا واحدًا متعدد الأسماء، فإن ما يبدو متميزًا في هذا التعدد أن كل مؤلف يكاد يختص بتقديم مادة نقدية جديدة لا ترد في المؤلف الآخر، وكأنه تعمد أن يوزع عناصر النظرية بين كل مصنفاته، لذلك يصبح كل واحد من هذه المصنفات ضروريًا لاستخلاص العناصر اللازمة لصياغة هذه النظرية.

وهي خصيصة تجعلنا نعتقد أن هذه الصياغة ما كانت لتيسر لولم يتأت الاطلاع على كل ما تبقى من مؤلفاته المطبوعة والمخطوطة، وعلى بقايا من مؤلفاته الضائعة حفظتها بعض المصادر الأدبية والتاريخية أخص منها بالذكر اللامع العزيري وذكرى حبيب. لكن هذا لا يعفينا من التساؤل عن مدى دلالة ما استطعنا الوصول إليه على تصويره النقدي الحقيقي للشعر إذا ما نحن نظرنا إلى عدد ما لم يصل إلينا من مؤلفاته.

غير أن ما يطمئنا إلى اقتراب التصور الذي سنحاول بناءه من التصور النقدي العلائي الكامل، كون المقارنة بين كم المفاهيم والأحكام النقدية في مختلف مؤلفاته يوحي بأن رسائله الصغيرة والمتوسطة والكبرى وأشعاره وشروحه كانت أغنى مؤلفاته بهذه المفاهيم والأحكام، وكون هذا النوع من التصنيف هو الغالب على ما وصل إلينا من آثاره مستقلًا بصورته الأصلية التي ألف عليها، أو متضمنًا كلاً أو بعضاً في مصادر أخرى ربطت أصحابها به وبمؤلفاته رابطة التلمذة أو الإعجاب. أما التصور التقريبي نفسه فسنحاول أن نبني أسسه العامة اعتماداً على ما حفظ من هاته الآثار مرجئين الحديث عن الأحكام الخاصة بالعناصر الفرعية والمكونات الشعرية الصغرى إلى القسم الخاص باختبار شعرية المنجز.

وتيسيراً لمقاربة هذه الأسس سنسعى إلى النظر إليها من خلال زوايا مختلفة تتوزعها مباحث كبرى وصغرى متفرعة منها تُكوّن في مجموعها منفذاً يساعدنا على تمثّل حقيقة الشعر كما تمثلها أبوالعلاء أو يقربنا من ذلك. إن التعريف الذي عرف به الشعر على لسان ابن القارح في رحلة الغفران^(١) يمكن أن يكون مغنياً من حيث كونه حداً، عن التساؤل عن حقيقة الشعر، لأن المفروض فيه - ككل الحدود - أن يكون في الحين نفسه تعريفاً بهذه الحقيقة وكشفاً عن ماهيته وجوهره.

إلا أن الإيهام الظاهر الذي يلبس هذا التعريف بالقياس إلى الوضوح المدرسي الذي نجده مثلاً في حد قدامة له^(٢)، يدل على أن حقيقته لدى أبي العلاء كانت أوسع وأخصب من المفهوم المدرسي غير الدقيق رغم وضوحه الذي يمكن أن نجده - مثلاً - في تعريف كالذي جاء به قدامة، فمفهوم الشعر في التصور العلاني مفهوم مركب يسهم في تعقيده علاقات متشابكة متعددة المنطلقات والأبعاد.

إن الزوايا التي كان الشاعر ينظر منها إلى الشعر متعددة وكثيرة، وعندما نحاول أن نختار واحدة منها للتأمل في حقيقته نجد أنفسنا أمام وجه يختلف عن الأوجه التي تكشف عنها الزوايا الأخرى، بل إن النظر من زاويتين أو أكثر في وقت واحد يبرز أوجهاً أخرى غير التي تبرزها زوايا النظر المنفردة. فالنظر إلى الشعر باعتباره نصاً قد يجعله بناءً يتحقق بعناصره اللغوية والإيقاعية الظاهرة أو بعناصر أخرى عميقة خفية، إلا أن تداخل البنيات اللغوية والبنيات الشعرية يجعل هذا النص يخص اللغوي العالم كما يخص الناقد والشاعر، وقد يتجاوز هذا العالم الخوض في ما هو لغوي إلى الخوض فيما هو شعري محتجاً بكون الشعر علماً يكتسب وصناعة ذات قواعد وقوانين مضبوطة تجعل كل من تعلمها يعرف منه نفس ما يعرفه الشاعر.

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٢) انظر: نقد الشعر: ص ١٥. حيث يعرف المؤلف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى.

إن التسليم بكون الشعر صناعة تكتسب يعني ضمناً أن كل من تعلم قواعد هذه الصناعة قادر على أن يصبح شاعراً، لكن الواقع يكشف عن خلاف ذلك، فكثير من العلماء الذين درسوا قواعد هذه الصناعة بل وألفوا فيها ظلوا عاجزين عن احتراف الشعر، فهل هناك حدود في إدراك حقيقة البناء الشعري كانت تجبرهم على الوقوف عندها لأن تجاوزها لا يتأتى إلا للشاعر أو للناقد الذي توافر له من الاستعداد الشعري الفطري بعض ما توافر للشاعر فاستطاع أن يدرك من حقيقة الشعر ما عجز العلماء عن إدراكه.

وإذا كان الحديث عن هذا الاستعداد يستدعي أن يكون المتلقي المالك له أقدر من العالم الذي تعلم قواعد الصناعة من الكتب على فهم حقيقة هذا الفن، فهل يلزمنا هذا بأن نفرق بين نوعين من الشاعرية، شاعرية التعلم وشاعرية الاستعداد. وقد يترتب ضمناً عن هذا التمييز التفريق بين من هياؤه حسه الفطري ليكون شاعراً وبين من قصر نفسه على قول الشعر ونظمه. فالاستعداد الفطري في تصور أبي العلاء أصل في صناعة الشعر، واكتساب قوانين هذه الصناعة فرع، لكنه فرع بمثابة الأصل.

إن الاستعداد - لديه - لا يغني عن الدربة أو ما يسميه هو الرياضة^(١)، وهي المران الذي يخلق الخبرة الشعرية التي يفترض إليها الشاعر المبدع والناقد المتذوق على السواء، فالشاعر المكثف باستعداده عن معرفة قوانين الصناعة كما يفهمها أبو العلاء معرض لأن يخل عن غير قصد بهذه القوانين. وإذا كان من بين أنواع هذا الإخلال ما تكتفي النظرية العلائية باستقباحه، فإن منه ما يسلب النص شعريته ويجعله خارج الصورة التي رسمتها هذه النظرية للشعر، لكن هذا لا يعني أن الاعتماد على قوانين الصناعة يكون دائماً سبيلاً مأموناً لأن استحضار هذه القوانين والمبالغة في الاحتكام إليها دون الاستعانة بالحس الشعري الفطري يكون سبباً في الخروج من الشعر إلى ما يعد نظماً جافاً خالياً من نكهة الشعرية التي يسميها النقاد ماء الشعر أو رونقه، أو

(١) سنوضح هذا في مباحث لاحقة.

ما اكتفى أبو العلاء بالإيماء إليه بمصطلح الشرائط^(١). ولا تختلف حال الناقد المتلقي - وإن تغير الموقع^(٢) - عن حال الشاعر، فالناقد الذي يستغني بحسه وذوقه الفطري عن قوانين الصناعة وقواعدها يكون معرضاً عند اختياره للشعر أو نقله له لأن يخلطه بالكلام المختل السقيم الشعري، كما أنه يكون عندما يبالغ في تحكيم هذه القواعد والقوانين معرضاً لأن يخلطه بالنظم الجاف.

إن هذا التشعب في العلاقات التي تربط إيجاباً وسلباً بين النص الشعري المبني وبين الشاعر والناقد وبين من اكتسب صناعة الشعر وتعلم قواعدها وبين من خلق مجبولاً عليها، هو الذي يسمح لنا بأن نفترض أن حقيقة الشعر لديه تكمن في النص الشعري ببنياته اللغوية القريبة وبنياته الشعرية العميقة وفي الصورة التي يمثلها ذهن المتلقي المهيأ بفطرته أو بعلمه لتذوقه ونقده، كمونها في نهن الشاعر المهيأ بحسه لإيداعه أو القادر بعقله على إنتاجه.

ورغبة في الاقتراب من حقيقة الشعر كما تصورها أبو العلاء أو من بعض أوجهها، سنحاول التوصل إلى ذلك في هذا القسم بثلاثة أبواب متكاملة، يتناول أولها حد الشعر لديه، ويتتبع ثانيها الثمرات النقدية لهذا الحد، ويرسم الثالث الطريق إلى الشعر كما تمثلها بحسه وخبرته.

(١) انظر: ما سيأتي.

(٢) المقصود أن علاقة النص الشعري بالشاعر علاقة إنتاج، وأن علاقة المتلقي به علاقة استهلاك.

الباب الأول

حد الشعر: الأبعاد والملايسات

إن المتتبع لنمو الاهتمام النقدي العربي بالشعر ومفهومه يصل بسهولة إلى أن بعض ملامحه كانت قد بدأت تتضح في القرن الثاني والثالث، في النظرات النقدية التي تضمنتها مصنفات رائدة كفحولة الشعراء وطبقات الفحول والشعر والشعراء والبيان والتبيين وقواعد الشعر، وفي الأحكام والتصورات النقدية الشعرية التي تضمنتها قصائد عباسية غير قليلة جعل فيها الشعراء الشعرية تتأمل نفسها.

وإذا كان هذا الاهتمام^(١) الذي بدأ متأخرًا - بالقياس إلى تاريخ الشعر العربي نفسه - قد احتاج إلى مرحلة طويلة قبل أن يبلغ غايته، فإن تعريف أبي العلاء للشعر في بداية القرن الخامس بأنه: (كلام موزون تقبله الغريزة على شرائطه، إن زاد أو نقص أبانه الحسن)^(٢)، لم يكن رغم اكتماله ودقته حدثًا نقديًا جديدًا، فابن طباطبا كان قد عرف الشعر بأنه: (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق)^(٣).

وفي نفس الفترة كان قدامة قد عرف الشعر بأنه: (قول موزون مقفى يدل على معنى)^(٤)، وخصص كتابه نقد الشعر كله لبسط هذا التعريف وتتبع نعوت عناصر الشعر وعيوبها.

(١) انظر: نظريات الشعر عند العرب: ص ١٩٣ وما بعدها، حيث يتتبع المؤلف مراحل هذا الاهتمام.

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٣) عيار الشعر: ص ٩.

(٤) نقد الشعر: ص ١٥.

وإذا نحن أضفنا إلى ذلك ما كتبه الفارابي وابن سينا وغيرهما^(١)، تبين أن تعريف أبي العلاء له كان وليد مرحلة نقدية مال فيها المهتمون بالشعر وصناعته إلى وضع الحدود المقيّدة والقواعد المبسطة وضبط مفاهيم المصطلحات^(٢) المتعلقة بهذه الصناعة. لكن الصورة التي هيمنت واشتهرت في هذه المرحلة والمراحل اللاحقة^(٣) هي الصورة التي رسخها تعريف قدامة، فهو يجعل القافية مثل الوزن عنصراً من أربعة عناصر لا يكون البناء اللغوي - في رأيه - بدونها شعراً.

وإطلاع أبي العلاء على ما كتبه نقاد الشعر قبله تدل عليه قرائن عديدة، كإشارته إلى ضرب (من صناعة الشعر يسميه أصحاب النقد التورية)^(٤)، وإلى أن تجنيس المعنى (قد ذكره المتكلمون في نقد الشعر)^(٥)، أو إلى فن من صناعة الشعر كان أهل العلم المتأخرون يسمونه التجويد^(٦). أما كتاب قدامة فيبدو أن الشاعر كان محيطاً بما جاء فيه من مصطلحات وتعريفات كما يتبين من مثل قوله: (...ألغزتهما عن التجميع والسلسلة اللذين ذكرهما قدامة بن جعفر في نقد الشعر، وهما لقبان محدثان ويجوز أن يكون قدامة قد وضعهما.. ولو نزل به ذلك لأكثر من الالتفات خوفاً من المطابقة. عنيت بالالتفات تلفت المنهزم.. وعنيت بالمطابقة مشي المقيد.. ألغزتهما عن الالتفات والمطابقة في الشعر، وهما معروفان وقد ذكرهما قدامة)^(٧).

(١) عرف ابن فارس الشعر بقه (كلام موزون مقفى دال على معنى). الصاحبي: ٤٦٥، وللزهر: ٤٦٩/٢.
(٢) انظر: مفاتيح العلوم: ص ٧١-٨٥، حيث يشرح المؤلف مصطلحات علمي العروض والقافية وما أسماه بنقد الشعر ومصطلحات الواصفة لعرب الشعر، وانظر: ص ١٢٥ حيث يشرح في فصل خاص مصطلح بيطريقي و التخيل في سياق شرحه لمصطلحات علم المنطق.
(٣) انظر: مثلاً العمدة: ١١٩/١، حيث يقول ابن وشيقي: (الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر). وانظر: المثل السائر: ٣٤٢/٢، حيث يعرف ابن الأثير الشعر بأنه: (كل لفظ موزون مقفى دل على معنى).

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٠/١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٦.

(٦) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٤٥.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣ - ٦٩٥.

إن معرفة الشاعر بما يحتمل أن يكون قدامة قد وضعه من المصطلحات أو أخذه من غيره يجعلنا نطمئن إلى أنه كان متمثلاً لكل دلالات الحد الذي اختاره هذا الناقد لتمييز الشعر مما ليس شعراً. وإذا كان صاحب نقد الشعر قد ذكر أنه ليس يوجد في العبارة عن مفهوم الشعر (أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة)^(١) من التعريف الذي وضعه، فإن مخالفة أبي العلاء لهذا التعريف رغم إيجازه تبدو إخلالاً مقصوداً به وبدقته الجامعة لكل عناصر الشعر كما تمثلها النقد العربي، المانعة له من الالتباس بغيره، فهل كان لهذه المخالفة أبعاد نقدية قصد الشاعر إلى إبرازها من خلال النقصان المقصود من عدد هذه العناصر؟

(١) نقد الشعر: ص ١٥.

الفصل الأول

بين القافية المغيبة والوزن الحاضر

اكتفى أبو العلاء بجعل الشعر كلاماً موزوناً تقبله الغريزة على شرائط.. وسكت عن ذكر القافية، فكان بذلك مخالفاً لجل^(١) التعريفات المشهورة السابقة واللاحقة التي كانت تختزل الشعر في الوزن والقافية، بل إن هذه الأخيرة لارتباطها بالشعر تصبح أحياناً مصطلحاً مرادفاً له^(٢)، إلا أن استبعادها يظل بعداً من عدة أبعاد يجب عدم تناسيها وهو ما سنحاول توضيحه.

إن القافية في تعريف قدامة للشعر عنصر فاعل وظيفته - كالوزن - تمييز الشعر مما ليس شعراً من الأقوال الموزونة الدالة على معنى دون أن تكون مقفأة. وعلاقة القافية بالشعر لدى قدامة هي نفسها علاقة الوزن به، أي أن البناء المنظوم يفقد صفة الشعرية بغياب أحدهما كما يفقدها بغياب اللفظ والمعنى، ولذلك بدا غياب عنصر القافية من تعريف أبي العلاء للشعر محيراً لبعض الدارسين المحدثين، فقد استغرب بعضهم (ألا يذكر صاحب اللزوم في التقفية أمر القافية في هذا التعريف مع أنه كان مشغول الخاطر بها وبأنواعها وعيوبها حتى ألف فيها كتاباً مستقلاً)^(٣)، وذهب بعضهم إلى أن هذا التعريف لا يمثل حقيقة الشعر لدى أبي العلاء، وعلل ذلك بأن المقام الذي ورد فيه هذا التعريف (لم يكن مقام جد وتحر)^(٤).

(١) فرق التوحيدي بين النثر والشعر بالوزن وحده. الهوامل والشوامل: ص ٣٠٩ / نقلاً عن نظريات الشعر عند العرب: ص ٢٢.

(٢) انظر قول كعب مثلاً: فمن للقوافي شأنها من يحوكها ... إذا ما مضى كعب وفوز جبول، الشعر والشعراء ١/ ١٥٦.

(٣) تاريخ النقد الأدبي: ص ٣٨٧.

(٤) أبو العلاء الناقد الأدبي: ص ٣٦.

ولم يتردد بعضهم في الجزم بأن القافية عند أبي العلاء (أمر حتمي كي يكون الشعر شعراً)^(١)، وبأن الشاعر كان يساير المنهج العام للشعر العربي من حيث احتياجه إلى القافية.

ولا ننكر أن الشاعر كان يعتبر القافية عنصراً أصيلاً في الشعر، فهو يروي عن بعض العرب قوله: (أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر)^(٢)، ويشير إلى قوة اقتضاء (البيت القافية)^(٣). وقد أكد شدة افتقار الشعر إليها بمثل قوله: (وصلى الله على محمد وعترته حتى يستغني فرض الحج عن طواف وقريظ عن القواف)^(٤)، وقوله: (وفقرى إلى لقائه ولقائهم فقر الذي ألقى إلى الصلة وبيت الشعر إلى قافية متصلة)^(٥). ومثل هذا التذكير بافتقار الشعر إليها غير قليلة في مصنفاته.

أما العناية التي أولاها إيها في مختلف مصنفاته فهي نفسها العناية التي خص بها الوزن، ويكفي الرجوع إلى اللزوم ومقدمته لمعرفة المكانة التي احتلتها القافية في كتابته الشعرية وفي تنظيره للشعر، فاللزوم يؤدي في التعريف بالقافية نفس الوظيفة التي يؤديها «جامع الأوزان» في التعريف بالوزن. لكن هذا لا يعني مطلقاً أن تعريفه المذكور الذي تناسى فيه القافية كان تعريفاً جزئياً لا يعبر إلا عن جانب من تصوره للشعر كما افترض بعض الدارسين^(٦)، فهذا التعريف بصورته التي غيبت القافية كان متعمداً لأن صاحبه أراد له أن يكون دقيقاً لأنه حد وتعريف، ومن شروط الحدود أن تكون جامعة مانعة، ولذلك فإن مفهوم مصطلح القافية التي تسأل الدارسون عن سبب سكوت التعريف عنها - رغم ورودها في تعريف قدامة وفي جل التعريفات المشهورة - يحتاج إلى بعض التوضيح قبل محاولة تبين مقصود الشاعر من هذا الإغفال.

(١) أبو العلاء ناقدًا: ص ٢٧٩.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٣٩ / تحقيق: ص ١١٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ٣٢.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٥) رسائله / مرجليوت. ص ٤٥. وانظر اللزوم: ٦١٧/٢ حيث يشير إلى أن أيام السرور في الدنيا معدومة مثل القصيدة التي لا قافية لها.

(٦) انظر: أبو العلاء ناقدًا: ص ٩٤ - ٩٥ و ٢٧٩.

إن المفهوم المشهور لمصطلح قافية كونها الكم الصوتي المركب الذي يتردد في آخر أبيات نفس القصيدة، ورغم اختلاف العلماء في تعريفها لا يؤثر ذلك في اطراد هذا المفهوم واستقراره. ونجد لدى أبي العلاء نفسه ما يوضح ذلك: (اختلف الناس في القافية، فزعم سعيد بن مسعدة أن القافية آخر كلمة في البيت... وروي عن الخليل قولان، أحدهما أن القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن الأول... وقال بعضهم: القافية ما لزم الشاعر إعادته)^(١)، ومفهوم ذلك أنها غير الروي الذي يعتبر حرفاً من عدة حروف تتضمنها القافية ويلتزم الشاعر بإعادتها. لكن الملاحظ أن هذا المفهوم يضطرب عندما نعود إلى حد قدامة، فكتابه لا يتضمن في مختلف فصوله أي تعريف صريح للقافية، غير أن السياق الذي يستعمل فيه هذا المصطلح يفيد أنه يقصد به الروي الذي تبنى عليه القصيدة. فهو في حديثه عن عيوب القافية يذكر التجميع، (وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متبهي لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه فتأتي بخلافه)^(٢)، ويفهم من ذلك أن القافية لديه مرادف للروي. ويؤكد هذا الفهم أنه يعرف الإقواء بأنه اختلاف إعراب (القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة)^(٣)، والمشهور أن الإقواء هو اختلاف حركات الروي أو اجتماع الضمة مع الكسرة في رويات نفس القصيدة. ويبرز تصور قدامة للمفهوم الصوتي المركب للقافية في قوله عن السناد: (وهو أن يختلف تصريف القافية)^(٤)، لكن هذا المفهوم يظل في كتابه شاحباً.

وإذا كان هذا الناقد قد تعمد أن يتجاهل ما ورد في الكتب التي ألفت في القافية^(٥)، فإن الخلاصة التي يمكن أن نخرج بها من تتبع استعماله لهذا المصطلح

(١) ضوء السقط: ورقة ١٣١ / تحقيق: ص ٩٢.

(٢) نقد الشعر: ص ٢٠٩.

(٣) نفسه: ص ٢١٠.

(٤) نفسه: ص ٢١٢. ويقصد سناد الردف.

(٥) نفسه: ص ٢٠٩، حيث قوله: (ولتعد ما قد أتى به من استقصى ذلك فيما وضعه من الكتب....).

أنه يقصد به الروي. وورود القافية بمعنى الروي معروف عند القدماء، فقد (روى قطرب وأحمد بن يحيى أن القافية حرف الروي)^(١)، لذا يظل تصويره للقافية باعتبارها هي الروي فهمًا آخر لها. والغاية من هذا التوضيح التنبيه على أن حديث الدارسين عن غياب عنصر القافية أو حضوره في التعاريف التي عرفت الشعر حديث عن أحد أحرف القافية، أي عن الروي الذي تبنى عليه القصائد وتستمد منه هويتها الصوتية. إن السكوت عن الروي هو في الحقيقة جوهر الخلاف بين التعريف الذي جاء به أبوالعلاء وبين التعريفات المشهورة، سواء اعتبرنا القافية هي الروي كما يفهم من حديث الشيخ نفسه عن قوافي رؤية وهو يقصد الروي: (ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة، تصنع رجراً على الغين ورجراً على الطاء وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة)^(٢)، أم اعتبرناه حرفاً من حروفها المتعددة.

إن الروي يظل وحده قادراً على منح القافية هويتها لأنه (الحرف الذي تبنى عليه القافية)^(٣)، وحروف القافية وحركاتها^(٤) لا تستطيع مجتمعة - إذا غاب الروي - أن تجعل بنية القافية قافية صريحة، بينما يستطيع الروي المقيد وحده أن يجعلها كذلك (أي يجعلها قافية) ولو غابت باقي الأحرف والحركات. أما تفسير اكتفاء أبي العلاء بربط الشعر بالوزن دون القافية في تعريفه له، فيمكن في فهم الغاية من وضع الحدود والتعريفات.

إن أبسط ما يمكن أن ينتظر من الحد والتعريف أن يكون متضمناً لكل عناصر المحدود التي إذا سكنت عن بعضها أو عن واحد منها فقد المحدود ماهيته، وإذا ذكرت مجتمعة اتضح وتميز من غيره، وقد تكون بعض العناصر مشتركة بين عدة محدودات، لكن ذلك لا يعتبر إخلالاً بالحد إذا كان السكوت عنه سيكون مخللاً به. أما العناصر

(١) ضوء السقوط: ورقة ٢١ / تحقيق: ص ٩٢.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ٤٦٤.

(٤) المقصود الحروف والحركات اللازمة.

المشتركة التي لا يخل السكوت عنها بالحدود، فذكرها يعتبر بمثابة الحشو والزيادة في التوضيح التي تستغني عنها التعريفات إذا كانت تفيد بدونها. ويبدو أن الشيخ كان ينطلق من مثل هذا المنطلق، فعنصر الكلام في تعريفه للشعر إحالة على عنصري اللفظ والمعنى اللذين ذكرهما قدامة، وهما عنصران أصليان في كل أنواع التواصل اللغوي أدباً كان أم نثرًا عاميًا مبتدلاً.

وإذا كان عنصر الكلام مشتركاً بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، فإن السكوت عنه لا يتأتى لأن أي صنف أدبي لا يمكن أن يتصور في النقد العربي إلا باعتباره كلاماً. ورغم ذلك نميل إلى أن الشيخ ذكر الكلام في تعريفه للشعر دون التمييز بين اللفظ والمعنى كما هو الشأن عند قدامة، سعياً إلى تمييز الشعر من بناء آخر يمكن أن يحمل عليه كما سنبين.

أما الوزن فهو العنصر الذي لا يتصور الشعر - لدى العرب - بدونه، وهو عنده جوهره خلافاً للقافية. فالكلام الأدبي مهما وفر له الشاعر من أسرار الصناعة الشعرية لا يمكن أن يصبح شعراً إلا إذا أتى موزوناً، لأن الشعر لا يتميز إلا بالوزن إذ هو العنصر الوحيد الذي يختص به الشعر وينفرد دون أن يشاركه فيه أي جنس أدبي آخر. ولا نجد هذه الخصيصة في القافية، فهي باعتبارها الروي أو باعتبار الروي نواتها الصوتية عنصر صوتي يشترك فيه الشعر والنثر المسجوع، أي أنها لا تخص الشعر وحده كما هو الأمر في الوزن.

ويبدو أن الشيخ كان يضع القافية في هذه المنزلة المشتركة بين الشعر والنثر المسجع. ويتضح ذلك من خلال تتبع استعماله في بعض مؤلفاته مصطلح قافية باعتباره مرادفاً للمسجع كما نجد في مثل قوله: (لو وفقت لانتقلت عائداً على أدراج.. على أدراج: المعنى بياء الإضافة أدراجي، وحذفت الياء للقافية)^(١)، وقوله مستعملاً مصطلح سجع لوصف نفس الأسلوب: (والمغض يراد به المغضي... وحذفت الياء

(١) الفصول والغايات: ص ٣٠٨ - ٣٠٩.

للسجع^(١) ويؤكد هذا الترادف بين السجع والقافية أنها ليست - لديه - عنصرًا خاصًا بالشعر خلافًا للوزن، وفي ذلك ما يجعل إبعادها من تعريفه له سائغًا ومقبولًا.

وإذا كانت مشاركة النثر المسجوع للشعر في القافية وانفراد هذا الأخير بالوزن يفسران سكوت أبي العلاء عن ذكرها واكتفائه به، فإن في تحليل فاعلية هذين العنصرين في البناء الشعري ما يكشف عن وجود عامل آخر غير الاختصاص والاشتراك يمكن أن يكون قد دفعه إلى تغييرها وأقصد مدى تأثير غيابها - بالقياس إلى الوزن أو غيابها بالقياس إليها - في تحقق النص الشعري أو تلاشيه.

إن النواة الشعرية لكل بناء شعري - قصيدة كان أم مقطوعة - هو البيت، وليست القصيدة إلا أبياتًا متراكمة يستقل كل واحد منها فيها بصفة الشعرية ولو ورد منفردًا. فالبيت الأول الذي ينظمه الشاعر ليكون البداية التي يؤسس عليها الخطاب الشعري الكامل، يظل محتفظًا بشعريته حتى عندما يعجز الشاعر عن تجاوزه إلى غيره. ويعني هذا أن البيت يستمد شعريته من عنصر داخلي يوجده هو الوزن لأن البيت لا يسمى بيتًا إلا إذا كان موزونًا، والتغيير اليسير فيه بزيادة حرف في أوله أو نقصانه منه لغير مزاحفة أو علة يخل به لأنه يكسر الوزن ويجعل البناء نثرًا.

وقد وجد من الرواة من أنشد أبياتًا بزيادة حروف في أولها، (وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر، وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظننه المتأخرون أصلًا في المنظوم)^(٢).

والوزن قد يطول بكثرة أجزائه ويقصر بقلتها، إلا أن تمامه أو نهايته تكون إنباء بميلاد البيت، والبيت إنباء بميلاد الشعر. فبلوغ أجزاء الوزن نهايتها يوجد البيت، وتكون البيت يحقق بداية الشعر، لكن هذه البداية لا تكون مفتقرة إلى لاحق لأنها

(١) الفصول والغايات: ص ٣٤٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

مستقلة بشعريتها وإن ظلت قابلة لمجاورة وحدات شعرية لاحقة: (ومقدار البيت غير محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان، والبيت هو القول الذي قد حصر بوزن تام. والتكثير من الأبيات ليس له غناء في وجود الوزن وتكميله لكن هو تابع للأمر الذي فيه القول، فإن كان قليلاً كانت الأبيات قليلة وإن كان كثيراً كانت الأبيات كثيرة)^(١).

إن تراكم الأبيات عند الفارابي ليس إلا تراكماً للدلالات والمعاني، أما الشعر نفسه فقد وجد مع وجود البيت الأول أي مع وجود الوزن. ولعل هذه العلاقة بين اكتمال الوزن وتحقيقه وبين البيت الواحد وشعريته^(٢) كانت وراء تمسك معظم النقاد والشعراء القدامى بوحدة البيت أو مقولة البيت المستقل الذي يكتفي ببنائه الإيقاعي والدالالي غير مفتقر إلى ما قبله وما بعده من الأبيات كما يفهم من مثل قول القاضي الجرجاني مفتخراً بأبيات قصيدته:

نَرَى كُلَّ بَيْتٍ مُسْتَقِيلاً بِنَفْسِهِ

تُبَاهِي مَعَانِيَهُ بِأَلْفَاظِهِ الْفُرِّ^(٣)

ويفهم من قول ابن خلدون: (وينفرد كل بيت بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه.... فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر)^(٤) ولا يختلف تصور أبي العلاء لوحدة البيت واستقلاله عما كان شائعاً في التصورات النقدية للشعر فالبيت لديه يحتفظ - عموماً - باستقلاله ووحدته، والحيز الشعري للقصيدة أو المقطوعة محدود بموقع الأبيات منها^(٥).

(١) للموسيقى الكبير: ص ١٠٨٨.

(٢) حكى الأخفش أنهم (ربما سمو البيت الواحد شعراً). انظر: لسان العرب، مادة «شعر».

(٣) ينشئة الدهر: ٢١/٤.

(٤) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٦٩.

(٥) رسالة اللانكة: ص ١٩٧، حيث يسمي من الأبيات الفارد والغائج والواسط والخاتم. وانظر ما يأتي.

والعيوب التي تلحق الشعر كثيرة، وكل الأبيات معرضة لأن تشينها هذه العيوب إلا نوعاً واحداً منها لا تلحقه العيوب مطلقاً هو البيت المفرد الذي يكتفي بنفسه عن غيره: (إن الوحيد في العالم لا يلحقه عيب من سواء كالببيت المفرد من القريض عدم عجزه إغراماً... والبيت الواحد من القريض إنما يلحقه الإقواء بسبب كونه مع غيره... وكذلك الإكفاء... والإيطاء... والسناد... وهذا كله إنما يبين في البيتين فصاعداً، وكذلك التضمنين وهو أن لا يتم المعنى في البيت الواحد...) (١).

فتفرد البيت الشعري - إذن - ضمان لسلامته من كل هذه العيوب التي لا تستطيع أن تصيب الأبيات إلا إذا تعددت في القطعة أو القصيدة، وشعريته تظل في مأمن من أي تلاش أو ضعف مالم يختل العنصر الوحيد المكون للبيت أي الوزن، فالبسيط الأول مثلاً (إذا نهب منه إحدى وثلاثون حرفاً لم يبق منه ما يسمى شعراً) (٢).

إن هذا العنصر الذي يستمد منه البيت المفرد وجوده الشعري هو نفسه المقتل الذي يلغي هذا البيت الذي صانه تفرده من كل عيوب الشعر، وكل إخلال بالوزن بكسر بنائه يكون في الحين نفسه إلغاءً للبيت ومحوً لشعريته (٣):

بُيُوتٌ فَمَهْ نُومٌ يُرَى وَمُقَوَّضٌ

بِكَسْرٍ وَبِنَتْ مِنْ قَرِيضٍ لَهُ كَسْرٌ (٤)

هذه الفاعلية التي نجدها للوزن - مكتملاً أو مختلاً - في خلق شعرية البيت أو إلغائها لا نجدها في القافية، فالقافية لا تظهر في البيت المفرد (٥) الذي يكتسب صفة الشعرية بمجرد اكتمال أجزاء الوزن، وإنما تظهر في البيت الثاني إذا كانت

(١) الفصول والقائيات: ص ٤٤٣ إلى ٤٤٦، ونظر قوله في اللزوم: ٤٨/١؛ كالببيت أفرد لا إيطاء يدركه ... ولا

سناد ولا في اللفظ إقواء

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) أي أن البيت يصبح نثرًا لا علاقة له بالشعر.

(٤) اللزوم: ٤١٦/١، وانظر: ٤٣٨/١ حيث قوله: ونأظم لعروض الشعر عن عرض... وما يحس بأن البيت مكسور.

(٥) من النقاد من يرفض تسمية البيت الواحد شعراً دقاً لاتباس الشعر بالكلام الذي قد يرد موزوناً اتفاقاً دون قصد إلى ذلك، ومنهم من اشترط النية والقصد لجعل الكلام شعراً ولو قفي ووزن وتعددت آيائه. انظر: باب حد الشعر / العمدة: ١/ ١١٩.

نهايته الصوتية^(١) شبيهة بنهاية البيت الأول كما يستخلص من ربط أبي العلاء التقفية بالبيتين^(٢) مثنياً العدد لاستبعاد ربطها بالبيت الواحد، أو تظهر في البيت الثالث إذا جاءت نهايته مشابهة لنهاية أحد البيتين السابقين.

وقد تتوالى الأبيات الموزونة في نفس القصيدة دون أن تكون نهايتها مبنية على نفس الحرف - أي دون أن تكون لها قافية - وتظل مع ذلك قصيدة شعرية، وكل ما يمكن أن توصف به لخلوها من القافية أنها قصيدة ضعيفة كثيرة العيوب: (وإذا اختلف الروي فكان مرة دالاً ومرة ذالاً أو سيناً وشيناً أو نحو ذلك من الحروف المتقاربة، فهو الذي يسمى الإكفاء)^(٣).

وقد تكون مخارج هذه الحروف متباعدة فيعتبر العيب إجارة، وهي أفحش وأقبح، إلا أن هذا القبح لا يستطيع أن يسلب أبيات القصيدة صفة الشعرية أو ينفيها عنها مادام وزنها سليماً من الخلل والكسر. إن أشعار العرب في القديم والحديث كلها (ذات قواف إلا الشاذة منها)^(٤)، والإشارة إلى الشذوذ وإن كانت شاهداً على ندرة الاستعمال تسليم ضمنى بوجود الشاذ وتحققه، أي بوجود شعر بدون قواف.

إن أبا العلاء كان خبيراً بمكان القافية من الشعر العربي وقوة افتقاره إليها، لكنه كان يعلم أيضاً عجزها عن خلق الشعر إذا غاب الوزن كما تبين له وهو يتأمل في تلبينات العرب التي بدت له مقسمة إلى ثلاثة أنواع: (مسجوع لا وزن له ومنهوك ومشطور)^(٥)، ورغم كون موقفه النقدي المستضعف للأوزان المنهوك والمشطورة يختلف عن موقفه من الأوزان المكتملة، يظل المنهوك الذي هو أقصر صور الأوزان متميزاً لديه من التلبية المسجوعة التي لم تقيد بأي وزن.

(١) نقصد بالنهاية الصوتية ما سيمسى رويّاً عند ظهور أبيات أخرى لاحقة للبيت.

(٢) (وتقفية البيتين.....) رسائله / عطية: ص ٢٣، ومرجليوت: ص ٨

(٣) اللزوم: ١٦/١.

(٤) الموسيقى الكبير: ١٠٩١.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٣٤.

ولعل في وصفه لها بأنها لا وزن لها ما يدل على أنه لم يجد في تقفية هذه الأصناف الثلاثة من التلبّيات ما يسمح له بخلط غير الموزون بالموزون، فوجود القافية في بناء لغوي ما لا يمنحه صفة الشعرية إذا غاب الوزن أو كسر، بينما يؤكد حضور الوزن شعرية نفس النص وإن غابت عنه القافية.

أما عندما يجتمع الوزن مع القافية في جل الأشعار فإن الوزن يكون هو المتحكم^(١) فيها، بل إن مجرد تصريح الشعر بإنشاء بالقافية قد يكون في بعض الأحيان كافياً للإخلال بالبناء وشعريته: (.. فلو صرعت مثل هذا لخرج من حكم الشعر إلى حكم المتنوء)^(٢)، لذا نستغرب أن يكون ابن كيسان قد جعل للقافية في قول له دوراً أهم من الوزن^(٣). إن سكوت الشاعر عن ذكر القافية لم يكن نسياناً أو تقصيراً في صوغ التعريف، وإنما كان تجاهلاً وإغفالاً مقصوداً لقيد شعري لم يكن يشك في افتقار الشعر العربي إليه، لكنه كان يعلم أنه افتقار اكتمال لا افتقار وجود.

أما الوزن الذي اكتفى بذكره في التعريف فهو العنصر الذي لم يكن يتصور الشعر إلا من خلاله لاختصاصه به، ولأنه جوهره وركنه الأعظم. ويبدو أن هذا التعريف الذي حير بعض الدارسين المحدثين كان بين التأثير في رؤى أحد أكثر النقاد اللاحقين عناية بصناعة الشعر أعني ابن رشيق، فهذا الناقد الذي كرر في حده للشعر^(٤) نفس ما قاله قدامة لشهرة تعريفه وسهولته وقربه من الأفهام، بدا في تعريفه القافية متضايقاً من اضطراره إلى إثبات الرأي المشهور الذي يجعل لها نفس الفاعلية التي يتسم بها الوزن، رغم ما في هذا الرأي من خلط بين ما هو جوهري في الشعر وما ليس كذلك، لذلك لم يتردد في نقض ما أثبتته حتى لا يلزم نفسه ويلزم القارئ بما

(١) إلا في حالات قليلة يراعى فيها الشاعر العلاقة بين بنائها وبناء البحر.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٤.

(٣) انظر: قوله: (لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى). تلقب القوافي / نقلاً عن كتاب في الشعرية: ص ١٤٦.

(٤) وأصناف عنصر القصد والنية. انظر: العدة ١١٩/١.

يرى خلافه: (القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ماجاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه، وأما ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان)^(١).

ورأيه الذي يشير إليه هو نفسه الرأي الذي عبر عنه أبو العلاء ضمنياً بتجاهله للقافية في تعريفه إياه واكتفائه بذكر الوزن، فالوزن يظل عند ابن رشيق الركن الذي تقوم عليه الكتابة الشعرية: (والوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو الخمسات وما شاكلها)^(٢).

والإشارة إلى النوع الأخير من اختلاف القوافي لا تخلو من نظر إلى ما أوضحه أبو العلاء في إشارته إلى أن العرب في تليياتهم التي بنوها على منهوك المنسرح (ربما جاؤوا بها على قواف مختلفة...) ^(٣). ويبدو أن ابن رشيق رغم خضوعه الظاهر لتأثير تعريفات الشعر المشهورة كان في تصوره لفاعلية الوزن والقافية أكثر استيعاباً من ابن خلدون للدلالات النقدية التي تضمنها تعريف أبي العلاء له، فإفادة ابن خلدون في تعريفه للشعر من التعريف الذي وضعه الشيخ، تبدو واضحة في استعارته منه مصطلح كلام^(٤) عوض مصطلح قول أو لفظ ومصطلح معنى اللذين اختارهما قدامة كما تبين، وتبدو أوضح في تنكره لتعريفه الأول ورفضه للتصور العروضي الذي يختزل الشعر إلى وزن وقافية، وتبنيه نظرية الأساليب^(٥) التي تظل في جوهرها

(١) العدة: ١٥١/١.

(٢) نفسه: ١٣٤/١. وقد ذهب السكاكي نفس المذهب في قوله: (قيل: الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظ المقفى وقال: إن التقفية.. لا تلزم الشعر..). مفتاح العلوم: ص ٥١٥. وانظر: ص ٥٧٤، حيث يجعل المطلوب بالشعر الوزن.

(٣) رسالة الغفران: ص ٥٣٦.

(٤) عرف ابن خلدون (المقدمة: ص ٥٦٦) الشعر بأنه (الكلام للموزون المقفى)، ولم يذكر المعنى لأنه مضمن في الكلام، خلافاً لما نجده في قول ابن فارس: (الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى). (المصاحبي: ص ٤٦٥. وقد نبه السكاكي على أن عبارة «اللفظ الدال على المعنى» تقوم مقام مصطلح الكلام. مفتاح العلوم: ص ٥١٦.

(٥) انظر: تفصيل ابن خلدون ذلك في مقدمته: ص ٥٦٦.

التفصيل المدرسي المبسط لنظرية الشرائط^(١) التي لح إليها أبو العلاء في تعريفه المذكور وبسطها في مختلف مصنفاته، رغم كون ابن خلدون يذكر أنه لم يقف^(٢) لأحد من المتقدمين على مثل الحد الجديد الذي وضعه للشعر في قوله: (وإذ تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حدًا أو رسمًا للشعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا الغرض فإننا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين في ما رأيناه، وقول العروضيين في حده: «إنه الكلام الموزون المقفى» ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصده ولا رسم له.... فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به. فقولنا الكلام البليغ جنس.... وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروي.. فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل...^(٣).

لكن ابن خلدون في كل هذا لم يستطع أن يتخلص من تأثير التصور المدرسي الذي يجعل للقافية نفس الفاعلية التي للوزن في تمييز الشعر من النثر، فهو بجمعه بين الوزن والروي عند الحديث عن الفرق بين المنثور^(٤) والمنظوم يبدو بعيدًا عن تمثيل الدلالات النقدية لسكوت أبي العلاء عن القافية بل وحتى عن تمثيل مقصود ابن رشيق من رفض الرأي الذي يجعل القافية شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر رغم كونه (أي ابن خلدون) خص كتاب العمدة دون غيره بالذكر وهو يرشد إلى مصدر تعلم صناعة الشعر^(٥).

(١) سنوضح ذلك في بحث لاحق.

(٢) المقدمة: ص ٥٧٣.

(٣) نفسه: ص ٥٧٣.

(٤) يعرف ابن خلدون النثر بأنه كلام غير موزون، وتعريفه للشعر بأنه الموزون المقفى، يقتضي أن يكون النثر هو الكلام غير الموزون وغير المقفى. واكتفاؤه بنفي الوزن عنه يعتبر ضمنيًا عكسًا لتعريف أبي العلاء للشعر الذي يفهم منه أن النثر ما ليس موزونًا.

(٥) المقدمة: ص ٥٧٥، حيث قوله: (فهذه الصناعة وتعلمها مستوفاة في كتاب العمدة لابن رشيق، وقد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب ففيه البغية من ذلك).

لقد بدأ تجاهل أبي العلاء القافية في تعريفه للشعر غريباً بالقياس إلى التصور المدرسي الذي كان قد شاع في الكتابات النقدية العربية، لأن الصورة التي كانت قد استقرت^(١) لدى النقاد أن الشعر بناء لغوي له وزن وقافية، وهذه الغرابة يمكن أن تعتبر دليلاً على جدته، لكن الجزم بهذه الجدة سيكون حكماً متسرعاً^(٢) أو متساهلاً لتجاهله نوعاً آخر من المصادر لا يستبعد أن يكون أبو العلاء قد أفاد منها، وأقصد المؤلفات التي تناولت الشعر وصناعته انطلاقاً من التصورات الفلسفية اليونانية، ومن كتاب أرسطو في الشعر بصفة خاصة.

فالاتصال بعلوم الأوائل كان قد أصبح من مميزات الثقافة العربية في القرن الثالث^(٣)، وفي بداية القرن الرابع كان الفارابي قبل ميلاد أبي العلاء قد ألف رسالة في قوانين صناعة الشعر وكتاب الموسيقى الكبير وجوامع الشعر، وفي عصر الشيخ نفسه لخص ابن سينا كتاب أرسطو في الشعر وصنف جوامع علم الموسيقى والحكمة العروضية، وألف ابن الهيثم رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي^(٤)، لعله مزج فيها (كلاماً عن الشعر العربي بكلام أرسطو عن الشعر اليوناني)^(٥).

وإطلاع أبي العلاء على بعض المعارف اليونانية^(٦) تشهد به مؤلفاته المختلفة، ونحن لا ننكر أننا نفتقر إلى الحجج التاريخية النقلية التي تدل على كونه قرأ مؤلفات الفارابي وابن سينا وغيرهما لأن المصادر لم تنقل لنا أي خبر يتعلق بذلك، لكننا لا نجد في ذلك أي إشكال، فالمعلومات الدقيقة المتعلقة بشيوخه عمومًا وبالمعارف والعلوم

(١) انظر: نظريات الشعر. ص ١٨، حيث يشير الجوزو إلى أن الجاحظ أول من جمع بين الوزن والقافية في تعريف الشعر.

(٢) صاحب نقد الشعر - مثلاً - يقول: (وإنما الشعر كلام موزون فما جاز في الكلام جاز فيه) ص ٧٧.

(٣) يرى سامي النشار أن الاتصال بها بدأ في العصر الأموي انظر: مناهج البحث: ص ١-٥، ومقدمة بدوي لفن الشعر: ص ٥١.

(٤) انظر: عيون الأنباء في طبقات الأطباء: ص ٥٥٥، ومقدمة فن الشعر: ص ٥٥.

(٥) مقدمة فن الشعر: ص ٥٥.

(٦) انظر: المدخل.

التي حصلها والكتب التي قرأها شبه معدومة، ورغم ذلك لا يشك أي دارس في كونه درس معظم العلوم التي كانت متداولة في عصره لأن القضايا العلمية المتنوعة التي تناولها في مؤلفاته لا يمكن أن تكون إلا ثمرة للتحصيل والدرس.

وإذا كان أمثال الفارابي وابن سينا قد ألفوا كُتبي العلاء نفسه في الشعر وصناعته فإن أهم ما يميز تناولهم للشعر ارتباطه بنسقهم الفكري الشامل، فالتأليف في الشعر لم يكن لديهم مقصوداً لذاته لأنهم لم يخصصوا له كتابات مستقلة بنفسها^(١)، ولكنهم تعرضوا له في سياق عرضهم للأسس المنطقية التي تقوم عليها مختلف المعارف والأقاويل.

ومثل هذا الارتباط بين النظرية الشعرية والأدبية وبين النسق الفكري العام لا يطرد في الفكر النقدي العربي، فنحن لا نستطيع مثلاً أن نتجاهل العلاقة بين تصورات الجاحظ وعبد القادر الجرجاني النقدية البلاغية وبين عقيدتهما الكلامية، لكننا لا نعثر فيما ألفه معظم النقاد على القرائن التي يمكن أن نستشف منها أن تصوراتهم النقدية مرتبطة بنسق فكري متكامل، بل إن النظر إلى الشعر باعتباره ادعاءً أو لغواً لا يحاسب قائله ولا راويه على ما يتضمنه أحياناً من إفحاش وتعر ووجون وزندقة، كان سبباً في فصل مختلف المواقف الفكرية والكتابات العلمية المحمولة على الجد عن التصورات المتعلقة بالشعر وصناعته^(٢).

أما الذين حاولوا تصور الشعر عبر منظومة فكرية متكاملة فقد كان موقفهم من الشعر متجلباً في الرفض الصارم له^(٣)، ولعل هذا الارتباط بين التأليف في الشعر والنسق الفكري الفلسفي العام يفسر تناول الفلاسفة الشامل للشعر من حيث هو صناعة مشتركة بين كل الأمم لها قوانينها الكلية التي تتحكم فيها ليكون بها القول

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ١٤.

(٢) انظر مثلاً: الوساطة: ص ٦٣ - ٦٤ حيث يفرق المؤلف بين السلوك الحقيقي واللغوي في الشعر.

(٣) انظر: الثابت والمتحول: ص ٥٥ - ٥٧، وانظر: روضة الطالبين وعمدة السالكين للغزالي / نقلاً عن الثابت والمتحول ص: ٥٦.

الشعري متميزاً من الأقاويل البرهانية والجدلية والمغالطية^(١) والخطابية، وإن كانت هذه الأقاويل كلها تخضع لصناعة واحدة هي الصناعة المنطقية: (أما أصناف الأقاويل الشعرية وعن أي الأشياء تلتنم وكيف صنعتها، فإنها تعلم من كتاب الصناعة الشعرية التي هي جزء من صناعة المنطق)^(٢).

ودفعاً للخلط بين طبيعة هذه القوانين الكلية وبين القوانين الجزئية الخاصة بشعر أمة من الأمم دون غيرها، يختم الفارابي أحد كتبه بتنبيه القارئ على السمة الكلية لكل القوانين التي قدمها وهو يتحدث عن صناعة الشعر: (فهذه قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء)^(٣).

ويبدو أن مثل هذه العناية بإبراز السمة الكلية لهذه القوانين كانت مرتبطة بالخصوصية التي اتسم بها الشعر العربي في بعض قوانينه الخاصة به، فالمفاهيم النقدية التي وضعها نقاد الشعر العربي وعلمائه وكذا العلوم التي ارتبطت بهذا الشعر، كانت تنحرف في كثير من دلالاتها ومباحثها منحى مغايراً للمنحى الذي تحركت فيه نظرية الفلاسفة المسلمين.

وإذا كان بعض من شارك في صياغة هذه النظرية قد حاول تقديمها إلى الوسط الفكري العربي الإسلامي مبسطة من خلال استعمال بعض المصطلحات والمفاهيم^(٤) الخاصة بالشعر العربي، فإن حرصهم على ربط حديثهم عن صناعة الشعر بالصور الكلية يدل على أنهم كانوا مدركين لطبيعة الارتباك الذي سيحس به نقاد الشعر العربي عند محاولة إخضاع صناعة هذا الشعر للقوانين التي يتحدث عنها الفلاسفة

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء / ضمن فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) كتاب للموسيقى الكبير: ص ١١٨٨.

(٣) مقالة في قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥٨.

(٤) انظر: حديث ابن رشد عن صناعة المديح والهجاء، وهو يقصد التراجم والكميبيد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر / فن الشعر: ص ٢٠٧. وقيل لابن رشد كان متى بن يونس قد عبر عنهما بالمديح والهجاء. انظر: ترجمة كتاب أرسطو في الشعر / فن الشعر: ص ٨٥. وانظر كتاب أرسطو طاليس في الشعر / نقل متى بن يونس / تحقيق: شكري محمد عياد: ص ٤١ - ٥١.

دون مراعاة الفروق بين خصوصيات الشعر العربي والشعر اليوناني وما سواهما من الأشعار: (الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها، إما أن تكون نسبياً موجودة في كلام العرب أو موجودة في غيره من الألسنة)^(١).

ولا يخل بهذا البحث عن الصورة الكلية لقوانين الشعر وقوفهم عند خصوصيات تتسم بها أشعار بعض الأمم دون غيرها، فمثل هذه الخصوصيات تنبّه - عند التعرض لها - على كونها استثناء أو قانوناً جزئياً محدوداً لا يخضع له الشعر في صورته الكلية^(٢).

وعندما نضع تعريف أبي العلاء للشعر بأنه «كلام موزون» في سياق النظرية الفلسفية، نلاحظ أن موقع الوزن والقافية منه يبدو شبيهاً بموقعهما في هذه النظرية، فإذا كانت المحاكاة هي العنصر الجوهرى الأول في بناء القول الشعري فإن الوزن يعد العنصر الجوهرى الآخر الذي لا يستطيع هذا القول بدونه أن يصبح شعراً، فالشعر يقوم في النظرية الفلسفية الإسلامية على المحاكاة والوزن^(٣) لأنهما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر مما سواه من ألوان القول^(٤)، فالوزن حاضر في هذه النظرية في سياق الكليات المشتركة أو علم الشعر المطلق كما يسميه ابن سينا^(٥).

وعندما يتحدث الفارابى عن تنوعات الأقاويل الشعرية ليرشد إلى العلوم التي تفيد في دراسة عناصر الشعر يذكر أنها (إما أن تتنوع بأوزانها وإما أن تتنوع

(١) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، لابن رشد / فن الشعر: ص ٢٠١.

(٢) انظر مثلاً: إشارة ابن سينا في تعريفه للشعر إلى أن الأقاويل الشعرية (عند العرب مقفاة): الفن التاسع من

كتاب الشفاء، / فن الشعر: ص ١٦١، وانظر نظريات الشعر: ص ٢٠٤.

(٣) انظر: المصدر والرجع السابقين.

(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢٣١.

(٥) انظر: كتاب ابن سينا المذكور سابقاً / ضمن فن الشعر: ص ١٦١.

بمعانيها^(١)، ولا يذكر أي قسم آخر يمكن أن تتنوع به هذه الأقاويل كأن تتنوع بقوافيها مثلاً.

وللاستقصاء في دراسة الأقاويل الشعرية يرشد الفارابي إلى علم الرموز وعلم الموسيقى وعلم العروض لمعرفة قوانين الأوزان (في أي لغة كانت تلك الأقاويل)^(٢)، ولا يشير مطلقاً إلى أي علم موضوعه القافية. ولا نجد لهذا السكوت عن القوافي إلا تفسيراً واحداً هو كونها لا تتعلق بالشعر في صورته الكلية، ولكن بصورة جزئية له لا تخص كل الأشعار هي صورة الشعر العربي.

ولا يبالى الفارابي بما ليس عربياً من الأشعار المقفاة، فورودها مقفاة لا يدل على كون القافية فيها عنصراً أصلياً، وإنما هو - في رأيه - عارض متأخر احتذى فيه شعراء بعض الأمم حذو العرب في تقفية الأشعار، لأن الأصل في أشعار هذه الأمم أن ترد موزونة متشابهة النهايات، (ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها، فإن كانت غير موزونة فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف، فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي.... وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها ذات قواف إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم التي سمعنا أشعارهم فجعلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها. وأما المحدث منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب)^(٣).

فالقافية إذن عنصر غائب من حديث الفلاسفة عن صناعة الشعر وقوانينها الكلية، وتجاهل هذا العنصر ضروري لمنع التباس هذه القوانين بما هو جزئي من قوانين الشعر العربي، ولذلك نجد ابن سينا عند تعريفه للشعر يكثفي بذكر العناصر المشتركة ولا

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) نفسه: ص ١٥٢.

(٣) للموسيقى الكبير: ص ١٠٩١.

يشير إلى القافية إلا باعتبارها عنصراً محدود الاستعمال يخص الشعر العربي دون غيره: (ونقول نحن أولاً: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة)^(١)، وهذا الحضور الذي يتسم به الوزن في النظرية الفلسفية - بالقياس إلى غياب القافية - يجعلنا مباشرة أمام تعريف أبي العلاء للشعر.

لقد تعتمد الفلاسفة المسلمون - تمسكاً بالصيغة الكلية للقوانين - أن ينبهوا على أن القافية تخص الشعر العربي دون غيره، فهل كان أبو العلاء بسكوته عنها يصدر هو أيضاً عن هذه النظرة الكلية التي تتعدى الشعر العربي إلى الشعر المطلق.

إن الجزم بأن الشعر الذي يتحدث عنه أبو العلاء هو الشعر العربي، يجعل اكتفائه بذكر الوزن مع الكلام دون الإشارة إلى القافية تصوراً غريباً بالقياس إلى عناية الفلاسفة بالإشارة إلى القافية مراعاة لخصوصيتها في الشعر العربي، ورغم ما في التعليلات السابقة التي فسرنا بها تجاهله للقافية من كشف عن مدى إحساسه بقوة فاعلية الوزن في الشعر بالقياس إليها، فإن ذلك لا يغني عن التساؤل عن دلالة هذا التجاهل بل ودلالة هذا الإحساس نفسه بالقياس إلى النظرية الفلسفية.

إن الإخلال بالصورة الكلية الذي يمكن أن نجده عند فيلسوف يذكر القافية دون ربطها بالشعر العربي قد يكون شبيهاً بالخلل الذي يمكن أن نفترض وجوده في تعريف أبي العلاء للشعر متجاهلاً القافية إذا ما جزمنا بأنه لم يكن يعرف إلا الشعر العربي، لكن نفس التعريف يصبح سليماً بل ودقيقاً عندما نفترض أن صاحبه كان يهدف إلى تصور كلي للشعر شبيه بالتصور الذي صاغه الفلاسفة في عصره. ويبدو أن علاقة التشابه بين مفهوم الشعر عند الفلاسفة ومفهومه عند أبي العلاء لا يتجلى في السكوت عن ذكر القافية فحسب، فغير قليل من القوانين المتعلقة بالوزن في نظرية الفلاسفة تبرز صريحة أو شبه صريحة في تصويره لهذا العنصر.

لقد تحدث الفارابي عن العلاقة بين الوزن والغرض في أشعار اليونانيين اللذين ذكر أنهم (جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان

(١) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٦.

المدائح غير أوزان الأهاجي وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات وكذلك سائرهما^(١)، وأوضح ابن سينا أن (من نظم كلاماً ليس من وزن واحد بل كل جزء منه ذو وزن آخر، فليس ذلك شعراً)^(٢). وقبلهما تحدث أرسطو شيخ النظرية الشعرية الفلسفية عن العلاقة بين الوزن والموضوع^(٣) شرفاً وخساسة وطولاً وقصرًا ووزانة وخفة واتساعاً وضيقاً، وأوضح الخلل الذي يلحق الشعر نتيجة المزج بين الأوزان^(٤).

ولا يخرج حديث أبي العلاء عن الأوزان في كثير من دقائقها -كما سنبين-^(٥) عن هذه التصورات، ولعل سخريته على لسان الجن من البشر الذين لا يعرفون من التنظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض، ومن كون كل ما لهم خمسة عشر (جنساً من الموزون قلما يعدها القائلون)^(٦)، تلميح إلى معرفة بالأوزان كانت تتجاوز الأجناس الخيلية وماشابهها إلى أوزان وإيقاعات كثيرة لم تخطر ببال الشعراء أو إلى غيرها من أوزان الشعر اليوناني على الأقل.

(١) قولتين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٢.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٩، وانظر ص ١٧٤ حيث يتحدث عن الأوزان الطويلة والقصيرة.

(٣) فن الشعر: ص ١٤ - ١٥، و ٦٧ - ٦٨، وانظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٤ - ١٩٥.

(٤) فن الشعر: ص ٦٨.

(٥) انظر: القسم الثالث من هذا الكتاب: الباب الأول.

(٦) رسالة الغفران: ص ٢٩٩.

الفصل الثاني الكلام

قبل أن يعرف أبو العلاء الشعر بأنه موزون عرفه بأنه كلام، وإذا كان الحد يؤخذ من جنس المحدود وفصله^(١)، وكان الوزن في تعريف أبي العلاء فصلاً يتميز به الشعر من باقي أنواع التعبير اللغوي باعتباره نوعاً تحت جنس أعم منه، فإن بدءه بالكلام يجب أن يكون بدءاً بهذا الجنس الذي يعم أنواعاً تعبيرية^(٢) متعددة ليس الشعر إلا واحداً منها.

ويؤكد قصده إلى إيضاح طبيعة العلاقة التي تربط الجنس بالنوع إشارته في مؤلف آخر إلى (أن الشعر نوع من جنس، وذلك الجنس هو الكلام)^(٣). ومثل هذا الربط بين الشعر والجنس الذي يشملته يتردد في المصنفات القديمة، ورغم ذلك يظل المقصود بالجنس مشوياً ببعض الغموض، لأن العلاقة بينه وبين الشعر يمكن أن تحمل على أنها علاقة بين فن الشعر وبين فن أو صناعة أخرى أعم منه تنتسب إليها عدة فنون لغوية.

ونجد هذه الإشارة إلى الفن العام لدى أرسطو وهو يتحدث عن الوسائل التي تتوسل بها الفنون إلى المحاكاة، فإذا كان الرقص يحاكي بواسطة الإيقاع^(٤) والتصوير فنّاً يحاكي بالألوان والرسوم فإن هناك فنّاً يحاكي باللغة، يعد الشعر أحد أنواعه،

(١) مفاتيح العلوم: ص ١٦

(٢) المقصود التعبير باللغة الطبيعية، أي بالأصوات الدالة.

(٣) الصامل والشاحج: ص ١٨١.

(٤) فن الشعر: ص ٥.

إلا أن أرسطو لم يجد له اسماً يميزه به كما ميز فن الرقص باسمه: (أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها..... فليس له اسم حتى يومنا هذا)^(١).

ونجد لدى بعض نقاد العرب ما يبدو ضمنياً تلميحاً إلى هذا الفن غير المسمى، فابن الأثير يذكر مرة صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور^(٢)، ويشير مرة أخرى إلى صناعة صوغ الكلام من النظم والنثر^(٣)، والشعر حسب هذا التصور صناعة أو فن وسيلته اللغة المغيرة المحاكية لا اللغة بمفهومها التداولي المرتبط بالتواصل اليومي، لأن قوامه ليس الكلام الذي يؤخذ مأخذ الأداة التي يتحقق بها الاتصال بين المتكلمين ويقع الفهم والإفهام، ولكن الكلام الذي يطابق ما يعرف عادة بالوعي الإنساني^(٤)، ولا يوجد الوعي إلا مع إمكان خلق اللغة، والخلق هنا هو نفسه ما عبر عنه ابن الأثير بصوغ الكلام.

لكن نفس العلاقة بين الجنس والنوع قد تحمل على أنها علاقة بين الشعر واللغة المتداولة أي لغة التفاهم، بغض النظر عن مستوياتها التي يتميز فيها الأدبي البليغ من العامي المبثّل. ونجد هذا الفهم في تعريف ابن طباطبا للشعر بأنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم^(٥)، كما نجده في تعريف ابن خلدون له بأنه الكلام الموزون المفقى^(٦)، وإن كان قد عاد في موضع آخر ليقيد الكلام بصفة البلاغة وكأنه يتبنى الرأي الذي يربط بين الشعر وصناعة تأليف الكلام عوض ربطه بلغة التفاهم مطلقاً^(٧)، وقبل أبي العلاء نفسه جعل قدامة القول دالاً على أصل الكلام الذي

(١) فن الشعر: ص ٥.

(٢) للقل السائر: ٧/١.

(٣) نفسه: ١٤٣/١.

(٤) الشعر واللغة: ص ٢.

(٥) عيار الشعر: ص ٩.

(٦) المقدمة: ص ٥٦٦.

(٧) انظر: المقدمة: ص ٥٧٣، حيث يعرف الشعر بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف فصلاً له عما يخلو منها لأنه (في الغالب ليس بشعر). وانظر ما تقدم.

هو بمنزلة الجنس للشعر^(١)، ومثل هذا الغموض في توجيه دلالة الجنس يجعلنا نتساءل عن مقصود أبي العلاء من جعله الشعر نوعاً من جنس هو الكلام^(٢)، فمفهوم الكلام في قوله: (والمنثور من الكلم جنس للمنظوم)^(٣) قد يفسر بكونه ربطاً للشعر بذلك الفن العام الذي لم يجد له أرسطو اسماً وسماه ابن الأثير^(٤) صناعة صوغ الكلام وصناعة التأليف، وأسماه ابن خلدون صناعة النظم والنثر وصناعة الكلام نظماً ونثراً^(٥).

ويكون المنثور حسب هذا التفسير فناً واسعاً شاملاً تتنوع أنواعه بتنوع أساليب التأليف إلى أن يقارب بعضها الشعر^(٦) فلا يتميز منه إلا بافتقاره إلى الوزن: (وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة تسمى سجعاً، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم)^(٧).

وليس للغة العوام أو لغة التخاطب المبتذلة أي اعتبار في هذا التصور لأن العلاقة بين النوع والجنس تحدد من خلال النظر إلى أدبية الجنس التي يفترض عدم وجودها في اللغة المبتذلة^(٨)، لكن الإشارة إلى المنثور في نفس القولة^(٩) يمكن أن تفسر بكونها إشارة إلى اللغة بمفهومها العام، وذلك إذا كان أبو العلاء يقصد بالكلم الوحدات اللغوية الأولى، أي الأسماء والأفعال وحروف المعاني بغض النظر عن ورودها مركبة أو غير مركبة، أي باعتبارها العناصر الأولى التي تشترك في استعمالها كل

(١) نقد الشعر: ص ١٥، وانظر أيضاً قوله: (فكذلك أيضاً معنى اللفظ الذي هو جنس للشعر موجود فيه): ص ٢٢.

(٢) انظر: الصاهل والشاحج: ص ١٨١.

(٣) نفسه: ص ١٦٢.

(٤) للثل السائر: ١/١٤٣، وما تقدم.

(٥) المقدمة: ص ٥٧٧.

(٦) انظر: قول أبي العلاء في رسالة اللانكة: ص ٢٦٢: (وذلك حكم لا يجوز في الكلام للمنثور).

(٧) المقدمة: ص ٥٦٧.

(٨) المقصود لغة التفاهم اليومية التي يقصد فيها المتخاطبان إلى الإقحام والتفهم دون أن يصاحب ذلك عناية بشكل الخطاب، وبهذا المفهوم تصبح لغة العامة إحدى صور هذه اللغة. وقد عبر الجاحظ عن هذا في تفريقه بين البيان بمفهومه الأدبي وبين لغة الإقحام التي وصفها بالبيان في ذلك الموضع. انظر: البيان والتبيين: ١/٢٦.

(٩) أي قول أبي العلاء: (والمنثور من الكلم جنس للمنظوم). انظر: ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

أصناف التعبير اللغوي الإنساني - عامية كانت أم بليغة - بدءًا من اللغة المتداولة أو أقاويل المخاطبات المبتذلة كما يسميها الفارابي^(١) وانتهاء عند النثر المسجوع، إلا أن اختياره لفظة «كلام» في تعريفه للشعر يجعلنا نتساءل عن موقع الإفادة من عناصر هذا التعريف، فهي صفة كامنة في الكلام من حيث هو مصطلح نحوي، أم هي شريطة من شرائط استعماله باعتبار اللفظة استعمالاً لغوياً لا يحمل أية دلالة اصطلاحية.

فالكلام في اصطلاح النحويين (عبارة عما اجتمع فيه أمران: اللفظ والإفادة)^(٢)، والإفادة يراد بها الدلالة (على معنى يحسن السكوت عليه)^(٣). واختلف^(٤) النحاة في السكوت الذي يحقق الإفادة، فجعله بعضهم سكوت المتكلم وجعله بعضهم الآخر سكوت المستمع، واشترط بعضهم النية والقصد لاعتبار اللفظ مفيداً أي لاعتباره كلاماً، فعدوا ما يهذي به النائم أو المجنون خارجاً عن مفهوم الكلام لغياب القصد، كما اشترط آخرون ألا يسمى اللفظ كلاماً إلا إذا كان يفيد السامع شيئاً كان يجله.

إلا أن المشهور أن الكلام في الاصطلاح النحوي مختص بما تضمنه بالإسناد كلمتين لا تكونان إلا اسمين أو فعلاً واسماً^(٥). فعلاقة الإسناد بين المسند وبين المسند إليه شرط في اعتبار الألفاظ كلاماً، وإذا اختلف هذا الشرط لا تعد كلاماً ولو ربطت بينها علاقات^(٦) أخرى غير إسنادية: (ومختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لا بد من مسند ومسند إليه)^(٧).

لكن هذا المفهوم الذي يختص به الكلام لدى النحاة يخفى من بعض التعريفات رغم كون السياق الذي ترد فيه سياقاً نحوياً. فالمبرد يكتفي عند التعرض للكلام بقوله:

(١) اللوسيقى الكبير: ص ١٠٩٥، وانظر ص ١٠٩٢، حيث يقول: (والأقاويل المبتذلة كلها قد يبلغ بها للقصور في تفهيم السامع).

(٢) أوضح المسالك: ص ٤.

(٣) نفسه: ص ٤.

(٤) انظر: همع الهوامع: ص ١٠.

(٥) شرح الكافية في النحو: ٧/١.

(٦) انظر: مدخل دلائل الإعجاز: صفحة (ق)، حيث يبسط الجرجاني القول في أنواع تعلق عناصر الكلم بعضها ببعض.

(٧) نفسه: صفحة (ش).

(فالكلام كله اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، لا يخلو الكلام عريئاً كان أو أعجمياً من هذه الثلاثة)^(١)، ولا يشير إلى علاقة الإسناد التي اشترطها الجرجاني في الكلام.

وفي الفصل الذي خصصه الخوارزمي للمصطلحات الخاصة بوجوه الإعراب ومبادئ النحو، يبدأ بتعريف الكلام فيتجاهل هذه العلاقة كما تجاهلها المبرد: (والكلام ثلاثة أشياء اسم وفعل..... وحرف يجيء لمعنى)^(٢). ويرد هذا التعريف الذي يجعل الكلام والكلمة بمعنى واحد إلى مرحلة نشأة نحو العربية الفصحى، فقد ذكر أن أول ما أُملي: (الكلام لا يخرج عن اسم وفعل وحرف جاء لمعنى)^(٣).

وإذا كان السكوت عن الإفادة في هذه التعريفات يفسر بانتمائها إلى مرحلة نشأة علم النحو، فإن في توسع المصادر المتأخرة في استعمال لفظة كلام لتصبح شاملة لكل ملفوظ ما يدل على أن هذه اللفظة ترد كثيراً بمفهوم لغوي لا ينظر فيه إلى الإفادة باعتبارها شرطاً في تسمية الأبنية اللغوية كلاماً: (واللفظ في الأصل مصدر، ثم استعمل بمعنى الملفوظ به..... والكلام بمعناه لكنه لم يوضع في الأصل مصدراً..... بل هو موضوع لجنس ما يتكلم به سواء كان كلمة على حرف كواو العطف أو على أكثر، أو كان أكثر من كلمة... أما إطلاقه على المفردات فكقولك لمن تكلم بكلمة كزيد، أو بكلمات غير مركبة تركيب الإعراب كزيد عمرو بكر: هذا كلام غير مفيد. وأما إطلاقه على المهمل فكقولك: تكلم فلان بكلام لا معنى له)^(٤).

وتوسيع مفهوم الكلام ليشمل المهمل من الألفاظ يجيز لنا أن نعتبر الشعر في تعريف أبي العلاء نوعاً ينتسب بمرونة إلى جنس عام من الأصوات هو الأصوات البشرية، أو إلى جنس عام من الأبنية والتراكيب اللغوية هو الألفاظ المفيدة، فأي هذه الأجناس كان أبو العلاء يقصد من إيراده لفظة كلام في تعريفه للشعر؟ إن تعريفه

(١) المقتضب: ٣/١.

(٢) مفاتيح العلوم: ص ٤٢.

(٣) انظر: خبر ما أملاه علي علي أبي الأسود الدؤلي في نزهة الألباء: ص ٤، والمثل للسان: ١٢/١.

(٤) شرح الكافية: ٣/١.

الشعر بأنه كلام لم يكن مقصوراً عليه، فابن فارس قبله كان قد عرف الشعر بأنه (كلام موزون مقفى دال على معنى)^(١)، وجعل الدلالة على المعنى عنصراً مستقلاً عن الكلامية، وعرفه ابن خلدون بعده بأنه كلام موزون^(٢)، لكنه أثر عندما بدا له قصور هذا التعريف أن يقيد الكلام بالإفادة بل وينوع خاص من الإفادة بجعله الشعر هو الكلام البليغ^(٣). أما في عصر أبي العلاء نفسه فابتنا نجد ابن سينا يعرف الشعر بأنه (كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية..) ^(٤)، فهل كان أبو العلاء ينظر إلى تصور ابن سينا للشعر وهو يعرفه مثله بأنه كلام؟ إن ما يميز تعريف هذا الفيلسوف له كونه يجعل الكلام متضمناً للقول شاملاً له، لأنه إنما يؤلف من الأقوال، وقد يفهم من هذا أن المقصود بالقول عناصر الكلم مفردة فيكون الكلام لديه أقوالاً مفردة تركبت فافادت فصارت أقوالاً مفيدة، أي كلاماً.

لكننا قد نفهم من حديثه عن القول في سياق التصور الأرسطي وعلاقته بالتفهم والتعجيب^(٥)، ومن تعريف ابن رشد للقول في نفس السياق^(٦) بأنه (لفظ مركب دال، كل واحد من أجزائه يدل على انفراده)^(٧)، أن الإفادة متحققة في القول نفسه وأن الكلام هو مجموع الأقاويل المفيدة المتراكمة التي يتولد منها ما يمكن أن يوصف بالخطاب، أو بالقول المركب كما يسميه ابن رشد^(٨)، فيكون مفهوم الكلام شاملاً للأقاويل مع تضمينه للإفادة.

(١) الصاحبى في فقه اللغة ص ٤٦٥.

(٢) انظر: ما تقدم، والمقدمة: ص ٥٦٦.

(٣) للمقدمة: ٥٧٣.

(٤) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١.

(٥) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٣.

(٦) أي سياق التصور الأرسطي.

(٧) تلخيص كتاب أرسطو / فن الشعر: ص ٢٣٦.

(٨) نفسه / نفسه: ص ٢٣٦.

لكننا نجد في تعداد ابن سينا للوسائل التي يخيّل الشعر بها ويحاكي^(١) ما يوحي بأنه يقصد بالكلام اللفظ المفيد، فالمحاكاة لديه توهم الشبيه^(٢)، وإدراك التشابه لا يتأتى إلا إذا كانت الألفاظ المركبة مفيدة.

ويعني هذا أن الكلام متضمن للإفادة من حيث هو كلام، أي من حيث هو ألفاظ مفيدة بتركيبها، لا من حيث هو قول مركب مؤلف من أقوال أفادت قبل أن تتركب. ومثل هذا الفهم يردنا إلى التفسير الأول الذي افترضنا فيه أن المعنى بالقول عناصر الكلم الثلاثة التي يتولد من تركيبها ما يسميه النحاة كلاماً، إلا أن حديثه عن علاقة التصديق بالتخيّل في القول المخيل، وتفسيره للتخيّل بأنه أثر يفعله القول لما هو عليه، والتصديق بأنه أثر يفعله القول بما المقول فيه عليه^(٣)، قد يفيد أن الكلام المخيل لديه هو نفسه القول المخيل.

واختيار مفهوم الترادف هذا، يجعل الكلام في تعريف ابن سينا للشعر مؤلفاً من نفسه، لأننا لا نستطيع أن نتصور الكل مساوياً للجزء في نفس المجموع، أو مؤلفاً في الحين نفسه من عدة أجزاء كل جزء منها يساويه.

إن اختزال الأقوال لتصبح قولاً واحداً قد يسمح بتمثّل علاقة التطابق - إذا رفضنا الترادف - بين الكلام والقول في حالة واحدة تكون فيها عناصر القول هي نفسها أركان الكلام وقيوده، وتكون فيه هذه الأركان والقيود هي نفسها عناصر القول، وهي الحالة التي يصبح فيها الكلام والكلم^(٤) بمعنى واحد.

(١) انظر: قوله: (والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكي بثّشياء ثلاثة، بالحن... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً). الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٨.

(٢) قولين صناعة الشعر / فن الشعر: ص ١٥٠.

(٣) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٢.

(٤) انظر: أوضح المسالك: ص ٤. حيث يذكر ابن هشام أن الكلم بعناصره الثلاثة، وما زاد عليها يكون كلاماً إذا أفاد، وأن الكلام بإفادته يكون كلاماً إذا تجاوزت عناصره الاثنين.

إلا أن مراعاة تعدد الأقوال في التعريف يفرض أن يكون الكلام كلاً مكوناً من عدة أجزاء، وإن كانت هذه العلاقة بين الكل والأجزاء لا تلزم بأن تكون الإفادة متضمنة في الكلام دون القول أو في القول والكلام في أن واحد باعتبار هذا الأخير قولاً مركباً، لأن الفائدة تظل متضمنة في كلتا الحالتين في الكلام وفي القول، وفي هذا ما يسمح لنا بأن نجزم بأن ابن سينا في استعماله لفظة كلام كان ينطلق من كونه مفيداً، وهو حكم لا نستطيع الجزم به عندما ننظر إلى دلالة لفظة كلام في تعريف أبي العلاء للشعر لخلوه من مثل ما قيد^(١) به ابن سينا هذه اللفظة.

لكننا عندما نقف عند المبحث الذي عدد فيه هذا الفيلسوف أوزان الشعر اليوناني والأغراض المرتبطة بكل وزن نجده يذكر نوعاً (يسمى «أوقوستقي»، وهو نوع تلقن به صناعة الموسيقى لا نفع له في غيره)^(٢). والواضح من هذه التسمية ودلالاتها أنه يتحدث عن وزن مكون من أصوات موزونة لا معنى لها لأن الغاية من وضعها حمل النغم وتشخيصها صوتياً لتسهيل تلقين صناعة الموسيقى.

وإذا كان هذا الضرب أحد أنواع الشعر اليوناني فإن الإشارة إليه إشارة إلى شعر صوتي مفرغ من المعنى أي إلى ألفاظ مهمة لا معنى لها ولا فائدة فيها، وتعريفه للشعر بكليته وإطلاقه يشمل بالضرورة هذا النوع، فهل يمكن عند مراعاة هذا الشعر الصوتي غير المفيد أن نجزم بأن الإفادة متضمنة في تعريف ابن سينا للشعر رغم كونه - لديه - مبنياً من الكلام والقول.

إن انتساب هذا النوع الصوتي المسموع إلى الشعر يضعنا مرة ثانية أمام الكلام بالمفهوم اللغوي العام الذي يجعل كل ما يتلفظ به ويتكلم كلاماً وإن كان مهماً لا معنى له^(٣).

(١) أي بوصف الكلام بأنه مؤلف من أقوال.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٧.

(٣) شرح الكافية: ٣/١.

ولا يخرج القول عن هذا المفهوم، (فالقول والكلام واللفظ من حيث أصل اللغة بمعنى يطلق على كل حرف من حروف المعجم كان أو من حروف المعاني، وعلى أكثر منه مفيداً أو لا) ^(١). وحمل الكلام في تعريف أبي العلاء على هذا المفهوم لا يمتنع - كما بينت - لأنه يصبح جنساً لغوياً واسعاً ليست صورة اللفظ المفيد فيه إلا واحدة من عدة صور يشملها.

وعندما نحاول أن نبحث عن خصوصيات استعمال هذه الألفاظ الثلاثة بحثاً عن موقع الفائدة منها نلاحظ (أن القول اشتهر في المفيد بخلاف اللفظ والكلام) ^(٢)، بينما اشتهر الكلام لغة في المركب من حرفين فصاعداً، واختص اللفظ (بما يخرج من الفم من القول) ^(٣)، وأولاهما بالاستعمال عند اعتبار الإفادة القول.

لكننا عندما نقارن تعريف أبي العلاء للشعر وكذا تعريف ابن سينا له بالتعريف الذي وضعه قدامة نلاحظ أن صاحب نقد الشعر اختار مصطلح «قول» عوض «كلام» في تعريفه للشعر بأنه (قول موزون....) ^(٤)، ورغم كونه استبدل به مصطلح لفظ في قوله: (إنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظاً موزوناً....) ^(٥) يظل مفهوم المصطلحين لديه واحداً، لأن تقييده كل واحد منهما بكونه (يدل على معنى) ^(٦)، يفيد أن العدول عن «قول» إلى «لفظ» - إذا لم يكن نتيجة تصحيف في النسخ - كان مجرد تغيير لفظي حلت فيه الكلمة محل مرادفتها.

فالقول واللفظ لدى قدامة مفهوم واحد يشير إلى مختلف العناصر اللغوية المفردة الدالة وغير الدالة التي يتركب منها الكلام ^(٧) ويتألف منها.

(١) شرح الكافية. ٣/١.

(٢) نفسه: ٣/١.

(٣) نفسه: ٣/١.

(٤) نقد الشعر: ص ١٥.

(٥) نفسه: ص ٢٢.

(٦) نفسه: ص ١٥ و ٢٢.

(٧) بالمفهوم النحوي، أي الألفاظ المفيدة الدالة على معنى يحسن السكوت عليه.

ويبدو أن قدامة قد عدل متعمداً عن مصطلح كلام إلى مصطلح قول أو لفظ، فإشارته إلى أن قوله: (قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر)^(١) يفيد أن الكلام يتضمن القول ويتركب منه، واعتباره القول أصلاً، دليلان على أن الكلام لديه يظهر في المرحلة التي يصبح فيها القول دالاً على معنى أي مفيداً.

ورغم ذلك اختار أن يعرف الشعر بأنه قول أو لفظ دال على معنى عوض تعريفه إياه بأنه كلام كما سيرد عند أبي العلاء وابن سينا، واختياره هذا مرتبط برفضه للشعر الصوتي المفرغ من المعنى.

وإذا كانت الفصول في الحدود تحوز^(٢) المحدود من غيره، فإن جعل الإفادة أو الدلالة على معنى فصلاً في حد الشعر عوض دماجها مع القول في فصل واحد هو الكلام، كان الوسيلة التي أبان بها قدامة عن أن الشعر الصوتي في رأيه ليس شعراً وإن أتت ألفاظه موزونة مقفاة: (وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى)^(٣).

إن رفضه الشعر الصوتي الذي ليس له معنى يدل على رفض نقدي صريح لنوع من النظم كان يتداوله بصور مختلفة بعض الشعراء في عصره، وإشارة ابن سينا إلى الشعر الموسوم بالأوقوستقي^(٤) تؤكد أن هذا الشعر كان معروفاً ولو على المستوى النظري، لكنه نوع مستبعد من تصور قدامة للشعر بالضرورة لأن تفكيكه الكلام في حده للشعر إلى فصلين هما فصل القول / اللفظ وفصل الدلالة على معنى - أي فصل الإفادة - يلزم بهذا الإبعاد.

إن الجنس الذي ينتسب إليه الشعر صراحة في تعريف قدامة له هو الكلام بمفهومه النحوي، وهو مفهوم أوسع من النثر، لأنه يشمل كما يتبين من قوله: (لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام العام للشعر والنثر)^(٥).

(١) نقد الشعر: ص ١٥.

(٢) نفسه: ص ٢٢.

(٣) نفسه: ص ١٥.

(٤) انظر: ما تقدم.

(٥) نقد الشعر: ص ١٢.

وإذا كان أبو العلاء قد اكتفى بجعل الشعر نوعاً من جنس (وذلك الجنس هو الكلام)^(١)، فإن تعريفه له يظل رغم ذلك مفتقراً إلى الوضوح الذي يسمح لنا بأن نجزم بكونه يقصد بالكلام في هذا التعريف المفهوم النحوي أي اللفظ المفيد كما هو الشأن في تعريف قدامة له.

ويزداد الفرق بين التعريفين اتساعاً عندما نقف على عبارة يسمي فيها أبو العلاء الشعر موزون القول^(٢)، وهي عبارة تفيد أن القول لديه مرادف للكلام^(٣)، وهو ترادف لا نجده عند قدامة، فقد سبقت الإشارة إلى أن القول والكلام لغة يطلقان على كل ما يتكلم به حرفاً كان أم كلمة، مفيداً كان أم غير مفيد، وورودهما مترادفين لدى أبي العلاء يمنع من تفسيرهما بالمعنى الذي ورد في تعريف قدامة للشعر، فالقول لدى هذا الأخير غير الكلام لخلو الأول من الإفادة، وتضمن الثاني لها بينما هما لدى أبي العلاء بمعنى واحد.

إن تعريف ابن سينا للشعر الذي جعل الكلام مؤلفاً من الأقوال يبدو أقرب إلى تعريف قدامة الذي جعل القول دالاً على أصل الكلام من تعريف أبي العلاء الذي اكتفى بجعل الشعر كلاماً موزوناً عند تعريفه له، دون أن يقيد التعريف بما يحدد موقع الإفادة منه: أي صفة متضمنة في الكلام نفسه، أم شرط من شرائط الشعر التي يشير إليها؟

إن المفهوم النحوي للكلام كما ورد لدى عبد القاهر الجرجاني يسمح لنا أن نفترض أن أبا العلاء يقصد بالكلام اللفظ المفيد أي الدال على معنى، فيكون المصطلح اختزالاً لفصلين من فصول حد الشعر لدى قدامة، وقد نفترض أنه كان كالجرجاني

(١) الصامل والشاحج: ص ١٨١.

(٢) نفسه: ص ١٦١.

(٣) انظر: مقدمة شرحه لديوان ابن أبي حصينة: ٣/١، حيث يظهر أن لفظة كلام ترادف عنده لفظة مقال: (وقد جمع الله الألسن على مدائح بكل لسان يبلغ مجهود الإنسان فعبي يقدر على كلام قليل، وبلغ يصل إلى المقال الجليل). ومقصوده بالكلام والمقال الشعر.

يتبنى مقولة «النظم» وينظر إلى الشعر باعتباره بناءاً للمعاني لأن هذه المقولة كانت معروفة منذ القرن الثالث لدى المتكلمين^(١).

لكن مثل هذا الافتراض يستدعي ليكون مقبولاً أن تكون العلاقة بين تبني هذه المقولة وبين تصور عناصر الخطاب الأدبي والشعري منسجمة. فالجرجاني بصياغته الصورة المكتملة لنظرية النظم، كان ملزماً بأن يلغي القيم الجمالية للحروف والكلمات المفردة لأن (الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة)^(٢)، وإنما (تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملازمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ)^(٣).

ولا يرى الجرجاني^(٤) أي تدخل للعقل في نظم الحروف خلافاً للكلم، ويرد شبهة كل من يدعي في رأيه (أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان)^(٥)، ويهجن رأي من يذهب إلى أن الفصاحة تكون في اللفظ دون المعنى، منطلقاً من أن ما يجب أن يعتد به الفصاحة التي (تجب للفظ لا من أجل شيء يدخل في النطق ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم)^(٦).

إن كل عناصر القول تبدو عديمة الأهمية خارج نظم المعاني لأن (الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد)^(٧).

(١) نذكر الجرجاني باعتباره الناقد الذي أرسى أصول نظرية النظم لا باعتباره السباق إليها، فالقاضي عبد الجبار وغيره ممن بحثوا في الإعجاز القرآني، وقفوا عند علاقة الإعجاز بنظم الكلام. انظر: إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار / مرقونة: ٦٦٨/٢، ٤٧٧.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٣٨.

(٣) نفسه: ص ٣٨.

(٤) نفسه: ص ٤٠.

(٥) نفسه: ص ٤٥.

(٦) نفسه: ص ٣٠٦.

(٧) نفسه: ص ٤١٥.

وإذا كانت الرغبة في الكشف عن أوجه الإعجاز القرآني وتفنيد القائلين بالصرفه تفسر نظره إلى الخطاب الأدبي من زاوية واحدة ثابتة هي زاوية المعاني النحوية، فإن ما حكى عن قول أبي العلاء بالصرفه^(١) وعن طمعه في معارضة^(٢) بعض السور والآيات قد يكفي وحده للجزم بأنه لم يكن ينظر إلى جماليات الخطاب من زاوية النظم فحسب كما نجد لدى الجرجاني.

ولا يضعف هذا الحكم الشك في صحة مثل هذه الأخبار، فما ورد في مختلف تصوراته النقدية من حديث عن القيم الجمالية الصوتية والإيقاعية والتداولية للحروف المفردة والأبنية الصرفية والوحدات المعجمية، يؤكد أنه كان يولي عناصر القول كلها عناية نقدية تشهد بإداركه لفاعليتها في البناء الشعري.

ولا يختلف اعترافه بهذه الفاعلية عما وقفت عنده النظرية الفلسفية والنظرية النقدية العربية، فما تناوله الفلاسفة في حديثهم عن قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر وعن أجزاء اللفظ والمقالة^(٣)، شبيه بما كتبه ابن سنان وابن الأثير وغيرهما عن الحروف^(٤) والألفاظ المفردة^(٥) قبل التخلّص إلى البحث في جماليات هذه العناصر مركبة.

ولا نعني بهذا التمييز بين أبي العلاء وعبد القاهر الجرجاني أن الشيخ كان يتجاهل فاعلية النظم والبناء النحوي للمعاني، وإنما نعني أنه لم يكن ينظر إلى الكلام الشعري باعتباره بناءً نحويًا فقط.

إن حصر مفهوم الكلام لدى الجرجاني في البناء النحوي للمعاني يسوغه تجاهله لعناصر القول المفردة، وإذ كانت هذه العناصر المفردة فاعلة في تصور أبي

(١) انظر معجم الأنباء: ٣ / ١٤٠، حيث يقول الحموي: (وأظهر تلك قوم وأخفاه آخرون. وما ظهر منه قول أبي العلاء...).

(٢) سنحاول الوقوف عند الملاحظات العقيدية والأبنية النقدية لهذه التهمة في بحث لاحق. انظر: القسم الثاني.

(٣) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩١.

(٤) انظر: مثلاً سر الفصاحة: ص ٢٣ وما بعدها.

(٥) انظر: المثل السائر: ١ / ١٤٢ وما بعدها.

العلاء للكلام الشعري فإن حمل لفظة كلام في تعريفه على الاصطلاح النحوي سيكون تعطيلاً لفاعلية هذه العناصر، وما نميل إليه أن مفهوم الكلام لديه هو المفهوم الواسع الذي يشمل كل ما يتكلم به ويتلفظ، حروفاً وكلماتاً مفيداً وغير مفيد، وهو مفهوم قريب من مفهوم المقولة عند أرسطو^(١)، أو مما أسماه ابن رشد بأسطقسات الأقاويل (التي ينحل إليها كل كلام شعري)^(٢).

أما الإفادة أو ما عبر عنه قدامة بالدلالة على معنى فليست فصلاً من فصول حد الشعر لدى أبي العلاء، وإنما هي شريطة من شرائطه، والشرائط غير الفصول كما سيتضح.

ويقوي هذا التفسير زهاب السكاكي^(٣) إلى أن المقصود بالكلام في تعريف من لم يعرفه بأنه لفظ دال على معنى ليس المفهوم النحوي، وذلك لعدم تحقق الإفادة في الأبيات المتعلقة بعضها ببعض، ومع ذلك لا يسقط عن كل بيت منها صفة الشعرية.

(١) انظر: فن الشعر: ص ٥٥ - ٥٧.

(٢) تلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٤.

(٣) مفتاح العلوم: ص ٥٦٦.

الفصل الثالث

الشرائط

لعل أهم ما نلاحظه عندما نقارن تعريف أبي العلاء للشعر بالحد الذي وضعه قدامة له أن هذا الأخير استطاع أن يجعل تعريفه له رغم ما وسم به من جفاف منطقي أشهر تعريف^(١) كانت الذاكرة النقدية تستعين به عند التعرض للشعر.

ويبدو أن هذه الشهرة تعود إلى وضوح دلالاته النقدية في جنس الحد وفصوله وفي شرح الناقد لها، وهو الوضوح الذي خلا منه تعريف أبي العلاء للشعر فكان ذلك سبباً في غموض دلالاته وإبهامه لدى بعض النقاد، فسائر تعريفه في رأي بعضهم يشوبه الغموض لأنه يحيل فيه على الغريزة والحس وشرائط غير مسماة^(٢)، وقوله: «على شرائط» في رأيهم إحالة على مجهول لا يمكن الإحاطة به إلا بعد بيانه^(٣).

ولا ننكر أن أبا العلاء لم يهتم بعد إيراد هذا التعريف ببيان مفهوم مصطلحاته كما بينها قدامة في تعريفه المشهور، لكن هذا لا يعني أن التعريف مبهم غير مفهوم، فالإيهام ينجم عن غياب الوضوح، وما يتسم به التعريف ليس غموضاً في أي حال من الأحوال. ويبدو أن ما توهمه بعض الباحثين غموضاً وإبهاماً فيه ليس إلا نتيجة متسعة لحكم انطباعي لم يجد في إجمال الإشارة إلى الشرائط وفي مخالفته

(١) انظر: قول الخفاجي في مقدمة تحقيقه لنقد الشعر ص ٩: (ولا يزال صداه وصدى فكره النقدي قوياً وسائداً في تراثنا حتى اليوم).

(٢) نظريات الشعر: ص ٢٠٠.

(٣) انظر: الجامع في أخبار أبي العلاء: ٩١٠ / ٢، وتاريخ النقد الأدبي ص ٣٨٧.

للتعريفات المشهورة بالسكوت عن ذكر القافية ما يسمع بالتمثل السريع لدلالاته النقدية. وإذا كان عدم تفصيله الكلام على الشرائط يعد العامل الأول للحكم على التعريف بالغموض والإيهام، فإن عدم التفصيل هذا كان اختياراً مقصوداً ضمن به الناقد الشاعر عدم سد باب الابتكار وتجنب القصور الذي يمكن أن ينجم عن التحديد المفصل للائحة الشرائط الشعرية لأن تعدادها يعني تناهيتها، والخبرة الشعرية تكشف للشاعر عن كون باب الابتكار في الشعر لا يسد، فمع كل ابتكار تنشأ شرائط جديدة وترسخ، وقد يؤدي تحول الذوق النقدي إلى اختفاء شرائط كان الشعراء من قبل يتمسكون بها.

لقد عدد قدامة في كتابه نعوت عناصر الشعر وعيوبها مفردة ومؤتلفة، ورغم ما في ذلك من تأصيل لأصول الشعر المتعارفة يظل هذا التعداد - إذا ما قيس بما يطراً على الكتابة الشعرية من تحولات - قاصراً عن أن يكون شاملاً محيطاً بكل مظاهر الجودة والرداءة في العمل الشعري، لكن هذا لا يمنع القارئ من أن يتوهم أنه بمعرفته مختلف أنواع النعوت والعيوب المذكورة سيصبح قادراً على الإحاطة بكل أسرار الصناعة الشعرية، وهو ما لا يتصور إلا افتراضاً لأن الجزم بتناهي أوجه الجودة والرداءة في الشعر لا يتصور إلا إذا كانت صور الصناعة الشعرية نفسها متناهية.

فتفصيل ما يعجز العقل عن حصره والتنبؤ به يكون مضللاً، والإجمال لمثل هذا يكون أبلغ وأضمن حتى لا يتحول التفسير إلى تضليل. ويظل تفصيل هذا المجمل موكولاً إلى القارئ نفسه لقرب بعض المقصود وعدم تعذر تبينه. أما كلمة الشرائط نفسها فلا تبدو غريبة عن التداول، فابن فارس يذهب إلى أن (للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعراً)^(١)، والفارابي يتحدث مثلاً عن العلم ومفهومه وعن سائر (الشرائط والأمور التابعة لهذا)^(٢)، وابن الأثير يذكر بعد تفرقة بين السجع المتكلف

(١) الصاحبي: ص ٤٦٦، وانظر: المزهري: ٤٦٩/٢.

(٢) اللوسيفي الكبير: ص ٨٢.

وبين ما يقبل من المطبوع منه أن الكاتب إذا تهيأ له (أن يأتي به على هذه الشريطة فإنه يكون قد ملك رقاب الكلم)^(١).

ومثل هذا التداول يفيد أن الكلمة لا تحمل في تعريف أبي العلاء دلالة اصطلاحية ثابتة ومحدودة، لكنها تظل رغم ذلك التعبير الدقيق الذي اختاره لتمييز عناصر التعريف التي تعد فصولاً أو أركاناً لا يتصور المحدود بدونها من العناصر التي لا تعدو كونها قيوداً أو مكملات لهذه الفصول.

فرغم التقارب الظاهر بين الفصل^(٢) والشريطة في تعريفه للشعر يستقل الفصل بكونه يحوز الشعر عما ليس بشعر بينما تكون الشريطة حائزاً للجيد منه عن الرديء. ويفسر هذا الفرق بينهما سكوت أبي العلاء عن القافية دون الوزن، فالوزن فصل، وإخلال الشاعر به يجعل الشعر نثرًا ولو توافرت فيه كل الشرائط الشعرية، أما القافية فليست فصلاً في حد الشعر ولكنها شريطة من شرائطه، ولذلك لا يلغي تحلل الشاعر منها الشعرية، وإن كان ذلك يعد إخلالاً بجودة الشعر.

وينجم عن هذا التفريق بين الفصل والشريطة أن بعض الشرائط يحتمل تصور وروبها في الشعر وغيره^(٣) خلافاً للفصول التي تختص بمحدود واحد، فالسجع المطبوع الذي يعتبر من شرائط الإجابة في الرسائل الفنية مثلاً ليس إلا وجهاً للقافية في الشعر مع فروق يسيرة تعود إلى خضوع الشريطة نفسها لقيود مكملة، وأقصد بذلك أن ارتباط الشريطة بالجودة والرداءة يتطلب أن يكون للفصل شرائطه وأن يكون للشريطة أيضاً شرائطها، فالوزن فصل، وإجابة بنائه رهينة بسرائطه، كما أن القافية شريطة، وإجابة ركوها مرتبطة بسرائط لها فرعية إذا أخل بها الشاعر

(١) للثلث السائر: ١٩٧/١.

(٢) للقصود الفصل بالمفهوم الاصطلاحي أي العنصر الذي يفرق في الحدود بين المحدود وغيره. انظر: مفاتيح العلوم: ص ١١٦.

(٣) ينقل التوحيدي عن «ابن هندو» الكاتب تصريحه بما يفيد أن للشعر شرائطه وللنثر شرائطه. الإمتاع والمؤانسة: ١٣٥/٢.

ضعف بناؤها الصوتي. إن ارتباط الشرائط في زيادتها ونقصانها بالجودة والرداءة يدل على أن الشيخ كان يقصد بها كل وسائل الأداء الشعري الظاهر والخفي التي يستعين بها الشاعر على تجويد الشعر وضمان نفاقه عند المتلقي، وفي هذا الارتباط ما يجعل مفهومها شبيهاً بمفاهيم مجموعة من المصطلحات النقدية استعان بها النقاد أو ببعضها على الإشارة إلى وسائل التجويد ودرجات الجودة.

فمفهوم الشرائط لدى أبي العلاء يمكن أن يرد مثلاً إلى مفهوم النعوت والعيوب التي حاول قدامة أن يرشد الشاعر بتعدادها إلى سبل الإجابة وتجنب الرداءة، ولا يختلف مفهوم الوسط^(١) الذي يتوسط طرفي النعوت والعيوب أو طرفي الجودة والرداءة عن الوسط الذي يتوسط ضمناً طرفي الزيادة والنقصان في الشرائط ونظر أبي العلاء إلى صاحب نقد الشعر في هذا التقسيم غير خفي.

ويمكن أن يرد أيضاً إلى صفات الشعر لدى ابن طباطبا، وهي الصفات التي تجعل الفهم بوفائها أو نقصانها يقبلها ويرتاح لها ويأنس بها أو يتأذى بها ويستوحش^(٢)، ولا يخفى ما يوجد من تقارب بين قول أبي العلاء في تعريفه للشعر: (إن زاد أو نقص أبانه الحس)^(٣)، وبين قول صاحب العيار: (وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مَّجَّه ونفاه فهو ناقص)^(٤)، وتمتد دلالات هذا المفهوم لتلتقي بمختلف دلالات مصطلح «طريقة العرب» أو «عمود الشعر» وعناصره في صورته الأولى التي صاغها الآمدي^(٥) ثم القاضي الجرجاني^(٦)، وفي

(١) نقد الشعر: ص ١٧.

(٢) عيار الشعر: ص ٢٠.

(٣) انظر: ما تقدم، ورسالة الغفران: ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(٤) عيار الشعر: ص ٢٠.

(٥) انظر: قوله: (لأن البحري أصرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما غارق عمود الشعر للعرؤف). الموازنة: ١ / ٤. وانظر: ١٢/١ حيث يتقل قول البحري عن نفسه مشيراً إلى أبي تمام: (وأنا أقوم بعمود الشعر منه). وانظر: ١/ ٢٠٩، ٥٢٣.

(٦) انظر: الوساطة: ص ٣٣ - ٣٤.

صورته النهائية التي رسخها المرزوقي^(١) بعد أن استخلص عناصرها من آراء الأمدى وقدامة والجرجاني وابن طباطبا^(٢) وحدد معاييرها، كما تلتقي بعض هذه الدلالات مع الدلالات النقدية التي يمكن أن نتمثلها في إشارة عبد القاهر الجرجاني إلى (العلل التي لها وجب أن يكون لنظم مزية على نظم)^(٣).

ونجد ما يذكر بهذه الشرائط في إشارة ابن خلدون إلى شروط الوزن^(٤) وحديثه عن الأساليب المخصوصة^(٥)، أي أساليب الشعر التي اختصته العرب^(٦) بها فتميز بها من الكلام المنظوم بالوزن فقط. بعض المنظوم وكذا إشارته إلى (الطريقة المثلى من الملكة)^(٧).

أما في التصور الفلسفي اليوناني للشعر فيبدو مفهوم الشرائط لدى أبي العلاء قريباً من مفهوم (فن الاحتيالات المتقنة الصنع)^(٨) ومفهوم التنميق^(٩) والتغييرات^(١٠) والتبديلات^(١١) التي أجازت للشعراء كما أوضحها أرسطو، ويبدو أيضاً قريباً من مفهوم طريقة الشعر^(١٢) ومفهوم التغييرات^(١٣) لدى ابن رشد. وإذا نحن استثنينا بعض التفصيل الظاهر المضلل الذي نجده في حديث قدامة عن النعوت والعيوب، فإن

(١) انظر: مقدمة شرح الحماسة: ٨/١ - ١١.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ص ٤٠٦.

(٣) دلائل الإعجاز: ص ٤٠٣.

(٤) المقدمة: ص ٥٧٠.

(٥) نفسه: ص ٥٧٣.

(٦) نفسه: ص ٥٧٠.

(٧) نفسه: ص ٥٧٥. ويبدو أن مفهوم الأسلوب لدى ابن خلدون أوسع وأدل نقدياً من مفهوم الأساليب عند ابن قتيبة والأسلوب عند الجرجاني. انظر: الشعر والشعراء: ١/٧٥، ١٠٢، ودلائل الإعجاز: ص ٦١.

(٨) فن الشعر: ص ٦٩.

(٩) نفسه: ص ٧١.

(١٠) نفسه: ص ٦٢.

(١١) نفسه: ص ٧٢. وانظر ترجمة متى بن يونس: ص ٣٣.

(١٢) تلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٩.

(١٣) نفسه: ص ٢٤٣.

الجامع بين هذه المفاهيم كونها تلتقي كلها في الدلالة على قوانين شعرية مجملة قابلة لتفصيل غير متناه، وفي كون الإخلال بها إخلالاً بشعرية الشعر. واشتراكها كلها في صفة الإجمال لا يمكن أن يفسر إلا بصعوبة التفصيل، لأن قوانين الشعر تظل في مجملها مهما فصلت دقائق قد يهتدي إليها الحس لكن دون أن يهتدي إليها العقل، ولا يخرج إجمال الإشارة إلى الشرائط في تعريف أبي العلاء للشعر عن هذا الحكم.

وقد نجد في بعض كلام أبي العلاء ما يمكن أن يعتبر نوعاً من التفصيل لمفهوم الشرائط، ففي إحدى مشاهد حكاية الصاهل والشاحج يشبه صانع المدينة وهو يفر خوفاً من الحرب بشاعر (مجيد كان يصنع في مدائح السيد عزيز الدولة أعز الله نصره صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل وكلاهما يحسن من القيل، وبيت قصر وبيت طال وكل ما صنع ليس بالمعطل، فمن قصيدة كالخلخال ليس بناؤها من معنى بخال، ومن أخرى مثل السوار صدرت عن صدر بالفكرة شديد الأوار، وسائرة في الآفاق خفيفة المحمل على الرفاق كأنها القرط العطر أو الشنف حملته الأذن وساف رياه الأنف، وأبيات عملت في يديه ختم بها المجلس ونجوى ناديه فكانها خاتم يد ختم بها وقت غير مفند، فأدركته علة من أمر الله عاقت الخلد عن الفكر واللسان عن الذكر)^(١)، فكثير مما وسم به أشعار هذا الشاعر قبل أن يصفي يمكن أن تعد من شرائط الجودة الشعرية ومظهرًا من مظاهرها.

ونجد في ما قاله على لسان الشاحج مخاطبًا الصاهل تمييزاً لما يعد إخلالاً بشرائط الجودة عند الإنشاد مما يعد رخصاً شعرية أطلقت للشعراء: (وكيف أمكنك على الإنشاد وأنت لم تثبت نفسك على ادعاء المعرفة.... وكيف أمن أن تدعي علي الخطأ أو الكسر والإحالة في المعنى، ولا تسمح لي بالضرورات التي اصطلاح عليها أهل النظام كحذف التنوين والتقديم والتأخير وتذكير المؤنث وتأنيث المنكر والقلب الذي هو متعارف في المعتل..... أو تعييني إذا قصرت الممدود الذي قصرت الفصحاء،

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤

وتحظر علي أن أغير الاسم الموضوع عن حاله، وذلك كله مطلق للشعراء كما علمت^(١). لكن كل ذلك يظل قليلاً من كثير، لأن كل ما تناوله من تصورات نقدية في نظريته الشعرية يعد ضمناً تعريفاً بهذه الشرائط أو بما يخل بها. وإذا كان تعريفه للشعر مفتاحاً لهذه النظرية فإن هذا التعريف نفسه يعتبر المنطلق الأول لتأويل بعض مفاهيم الشرائط فدلالته النقدية أن الشعر كلام موزون تقبله الغريزة إذا توافرت فيه مجموعة من الشرائط.

وإذا كانت إشارته إلى تقبل الغريزة للشعر تعد إشارة غير مباشرة إلى المتلقي، فإن إشارته إلى الشعر نفسه تعتبر ضمناً إشارة إلى الشاعر. ويترتب عن هذا أن يكون الحديث عن توافر الشرائط حديثاً عن الشرائط التي يجب أن تتوافر للشاعر وللمتلقي فضلاً عن توافرها في الشعر نفسه، ونظريته تعرض لكل هذا. فقله في السقط:

وَلَكِنَّ الْقَرِيضَ لَهُ مَعَانٍ
وَأَوْلَاهُ بِهِ الْفَخْرُ الْخَلِي^(٢)

يراه الخوارزمي إشارة إلى إحدى شرائط قرص الشعر إذ مقصود أبي العلاء لديه (أن لقرص الشعر شرائط، والشريطة التي منها لا ينفك بحال هي الدرع الخلي والبال الرخي)^(٣). وقوله في إحدى رسائله منتقداً زيادة الرواة البغداديين الواو في أوائل بعض أبيات^(٤) امرئ القيس: (لقد أساءوا الرواية وإذا فعلوا ذلك فأني فرق يقع بين النظم والنثر، وإنما نلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض، فظنه المتأخرون أصلاً في المنظوم وهيئات هيئات)^(٥)، إشارة صريحة إلى ما يجب

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٣٣٠.

(٣) شروح: ص ١٣٣٠.

(٤) قولهم: (وكن ذرى رأس المجير غدوة). وقولهم: (وكن مكاي الجواء). وقولهم: (وكن السباع فيه غرقى).

(٥) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

أن يتوافر للمتلقي من استعداد شعري وعلمي لتذوق الشعر ونقله ونقده. أما الشعر نفسه فاقرب ما يمكن أن نتمثله من شرائطه ما يشير إليه التعريف نفسه، أي شرائط الكلام وشرائط الوزن ثم شرائط الكلام موزوناً.

وتنوع شرائط الكلام مرتبط بامتداد مفهومه واتساعه، وإذا كان هذا المفهوم يشمل كما تبين كل عناصر القول بدءاً بما لا ينحل - أي الحروف - وانتهاء عند الألفاظ المفيدة أي التراكيب، فإن المفروض أن تكون شرائط الكلام متنوعة تبعاً لتنوع عناصره ليختص بعضها بالحروف وفصاحتها، وبعضها بالألفاظ المفردة وموقع حقلها المعجمي من الابتذال والغراية والعجمة والفصاحة، أو موقع بنائها الصرفي من الشذوذ والاطراد والفصاحة، بينما يختص بعضها بالجملة وترتيب أركانها وقيودها وبالتراكيب وإفادتها.

وكون التركيب أو اللفظ المفيد صورة من عدة صور للكلام لا الكلام نفسه، يجعل الإفادة شريطة من شرائط الشعر لا فصلاً من فصوله كما هو الشأن في تعريف قدامة له، لكن ما يميز هذه الإفادة كونها تتحقق في الشعر من خلال صورتين: صورة الإفادة النحوية باعتبار إفادة الكلام أصل المعنى^(١)، ثم صورة الإفادة البلاغية باعتبار إفادته كمال المعنى^(٢)، وهما صورتا المعنى الأول والمعنى الثاني أو المعنى ومعنى المعنى كما يسميهما الجرجاني^(٣).

ورغم اعتماد الشعر على الصورتين فإن الغالب على الشعراء الخروج من الصورة الأولى إلى الصورة الثانية لجعل النظم^(٤) كلاماً شعرياً غايته التعجيب^(٥)، وهو كلام يختلف عن الكلام المتعارف^(٦) الذي تكون غايته التفهيم^(٧).

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٠.

(٢) نفسه: ص ٥٧٠.

(٣) انظر: دلائل الإعجاز: ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

(٤) بالمفهوم الذي وصفه الجرجاني في دلائل الإعجاز.

(٥) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٣.

(٦) يقصد به ابن رشد الكلام الصريح الذي لا مجاز فيه ولا استعارة. انظر: التلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٩.

(٧) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٣.

ولهذا الخروج شرائط تجملها النظرية اليونانية^(١) في التغييرات أو التبديلات اللغوية، ونجد الإشارة إليها ضمنياً في مثل قول الجرجاني: (ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)^(٢)، أو قول ابن خلدون: (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف)^(٣)، أما الخروج نفسه من حيث هو إنجاز شعري فأشعار أبي العلاء تعرف بمختلف أوجهه. وتبرز بعض شرائط الوزن في مثل تعرضه لقصر البحور وطولها، أو جزالتها وتختنها، أو حديثه عما يستكره من زحافات وأبنيتها^(٤)، أو عن علاقة بعض استعمالاتها ببعض أبنية القوافي. أما الكلام من حيث هو بناء لغوي مفيد وموزون فمن شرائطه لديه أن يكون مقفى، ولعل من بين أهم شرائطه مناسبة الغرض ومعاني الشعر لطول الوزن وقصره ولشرفه وخساسته، وهي شريطة اهتمت بها النظرية الشعرية اليونانية^(٥) وألح عليها أبو العلاء إلحاحاً بيئاً - كما سنوضح^(٦) - في صياغته لنظريته الشعرية وفي منجزه.

(١) انظر: فن الشعر: ص ٧٢، والشفاء / فن الشعر: ص ١٩٢، والتلخيص / فن الشعر: ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٢٠٢.

(٣) المقدمة: ص ٥٧٣.

(٤) نجد اهتماماً للنظرية الفلسفية بليقاع الوزن في مثل قول ابن سينا في الشفاء / فن الشعر: ص ١٨٠: (وإن تكون التغييرات جزئية بذلك الوزن تليق به، فرب شيء واحد يليق به الطي في غرض، وفي غرض آخر يليق به التصديق، وهما فعلاً يتعلقان بالإيقاع).

(٥) انظر: فن الشعر: ص ١٥ - ١٦، وانظر: ص ٦٧ - ٦٨ وما بعدهما. حيث يتحدث أرسطو عن أنسب الأوزان للملحة. وانظر قول الفارابي: (إن جل الشعراء في الاسم للماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها، ولم يربطوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً، إلا اليونانيون فقط فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرهما. فاما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون للمدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلاً وإما بكثرها، ولم يضببطوا هذا الباب على ما ضببطه اليونانيون). قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥٢. وانظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٥. حيث ينكر ابن سينا أن اليونانيين (كانوا) يخصون كل غرض بوزن على حدة. وانظر: التلخيص / تعريف ص ٢٠٨. حيث ينصح ابن رشد الشعراء اللبثيين بأن يكون تعلم صناعة المديح في الأعرىض الطويلة. وانظر ص ٢٣٢، حيث يقول (ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما). وانظر قوله في ص ٢١١: (فرب وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر).

(٦) انظر: المبحث الخاص بالأوزان.

إن النظر المتأمل في تعريفه للشعر يجعلنا ندرك أن الجودة الشعرية كامنة في شرائط تبدأ صوتية مع خصائص الحرف الذي لا ينحل إلى ما دونه، لتنتهي صوتية بعد تحقق الشعر عبر مركباته اللفظية والدلالية والإيقاعية عند قوانين الإنشاد، وإذا كانت نظريته تبدو متشعبة كما سيتضح فإن هذا التشعب ليس في جوهره إلا الخوض في أسرار هذه الشرائط ودقائقها.

لقد تعدد أبا العلاء إيراد لفظة شرائط في التعريف مجملة دون أن يفصل الكلام فيها، وقد تبين أن مفهوم الشرائط لديه يحمل على كل ما يجب أن يتوافر لعناصر الشعر لتحقيق الجودة الشعرية، لكن ما ننبه عليه مبدئيًا أن اهتمامه كان منصرفًا في جل مؤلفاته التي وصلت إلينا إلى الكلام المفصل على الشرائط المتعلقة بالأوزان والقوافي والأبنية الصرفية والاستعمالات الفصيحة والشاذة، بينما لم يول الصنعة البديعية والمعاني والأغراض الشعرية عناية شبيهة بتلك التي أولاها العناصر السابقة.

ولعل من الأسباب التي دفعته إلى ذلك رغبته في الابتعاد عن التقليد الحرفي للنظرية الشعرية الفلسفية التي كانت تجعل للمحاكاة والتخييل أهمية تفوق أهمية الوزن^(١) والموسيقى الشعرية، وإحساسه بأن الوزن والموسيقى الشعرية هما جوهر الشعر العربي^(٢). ويبدو أن هذا الإحساس كان نتيجة لنمو حاسة السمع لديه وإدراكه بها من المسموعات ما لم يكن يدركه المبصرون. أما تقويم الشرائط الذي يعد في نهايته تقويمًا لجودة الشعر نفسها فقد أوكل أمره إلى ملكة غير العقل قد يخصص بها أضعف الناس أفهامًا ويحرم منها أرجحهم عقولاً، وأقصد الحس الذي جعله أبا العلاء وحده قادرًا على تبين جماليات الشعر وتمييز جيده من رديئه.

(١) فن الشعر: ص ٢٨ و ٦٢. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١١٨٤، حيث يرفض الفارابي تسمية كل موزون شعرًا، وقوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٥، حيث يشير إلى نوع (من الشعر أحدثه علماء الطبيعيين، وصغوا فيه العلوم الطبيعية، وهو أشد أنواع الشعر مباينة لصناعة الشعر). وانظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٩ و ١٨٢، والتلخيص / فن الشعر: ص ٢١٤ و ٢٤٣.

(٢) نقل إحسان عباس عن حازم القرطاجني أنه قال في منهاجه ص ٦٩: (ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب... ل زاد على ما وضع من القوانين الشعرية)، ثم عقب بقوله: (لو أن هذا القدر من الشعر العباسي كان معروفًا لأرسطو لعدل في نظرية المحاكاة أو لأضاف إليها). تاريخ النقد: ص ٥٧٣.

الفصل الرابع

الغريزة والحس

قد لا نكون مبالغين إذا ما ذهبنا إلى أن سبر أغوار نظرية أبي العلاء الشعرية لا يمكن أن يتم في غياب الاهتمام بدلالة فاعلية الغريزة والحس - لديه - في الإبداع الشعري وتلقيه.

وإذا كان أقرب ما يمكن أن نوضح به مفهوم الغريزة والحس مبدئيًا أنهما الاستعداد الفطري الذي يمتلكه الإنسان جبلة ليحيى ويدرك العالم ويتكيف مع كل المؤثرات الخارجية قبل أن يعتمد على التجربة والعقل في اكتساب الخبرات الجديدة أو الصناعات، فإن هذا التعريف التقريبي كاف للدلالة على أن أبا العلاء لا يجعل للعقل المكان الأول في إدراك الجمال الشعري والإحساس به سواء بالنسبة للشاعر أو المتلقي، لأن الشاعر يصبح في مرحلة ثانية متلقيًا بحسه لإبداعه عندما ينظر فيه.

ويبدو هذا الإيعاد لأهمية العقل في التلقي الشعري وتحليل عمل الشرائط ذا دلالة نقدية صريحة عندما نقارنه بارتباط التلقي لدى بعض النقاد بالعقل ارتباطًا صريحًا، فقدمة مثلاً يصرح بأن الوزن والقافية موجودان (في طابع أكثر الناس من غير تعلم)^(١)، لكن إدراك نعوت الشعر وعيوبه وتراجحهما في رأيه، (لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سبر الشعر)^(٢)، فالفكر لا الحس لديه هو السبيل إلى سبر أغوار الشعر وإدراك جماله.

(١) نقد الشعر: ص ١٤.

(٢) نفسه: ص ٢٥.

إن الإنسان لدى قدامة حي ناطق، حي ككائنات حية أخرى لأنه يشترك معها في الحركة والحس^(١)، وناطق لأنه يختص دونها بالتخيل والذكر والفكر^(٢)، والشعر لديه صناعة غايتها التجويد والكمال، والعلم بها يكتسب، لذلك فإن تحكيم الفكر والعقل دون الحس في تمييز جيد الشعر من ربيته يبدو منسجماً لديه مع هذه المقدمة التي تجعل الشعر ونقده صناعة تكتسب وعلمًا يلقن.

ويجعل ابن طباطبا كقدامة الطبع قادرًا على إغناء الشاعر عن معرفة العروض^(٣)، وما ضمنه كتابه تهذيب الطبع من الاختيارات الشعرية ليتخذها الشعراء الناشئون بالارتياض^(٤) فيها وسيلة إلى التخلص من خشونة الطبع، قد يوهم أنه يجعل للاستعداد الفطري المكان الأول في الإبداع الشعري، لكن الواضح من عياره أن الشعر في رأيه صناعة قوامها الفكر والعقل، فالشعر لديه إنما يجيش به الفكر، والشاعر مطالب عند الانتهاء من نظمه بأن يعلم (أنه نسخة عقله وثمره لبه وصورة علمه)^(٥)، لذلك لا نستغرب أن يكون الفهم والعقل لديه - لا الحس - المقياس الذي يحتكم إليه المتلقي لتمييز الشعر الجيد من الرديء، فعيار هذا الفن (أن يورد على الفهم الثاقب...) ^(٦).

إن الوفاء والنقصان لديه - كالزيادة والنقصان لدى أبي العلاء - مظهر للجودة والرداءة في الشعر، إلا أن تبيينهما لدى ابن طباطبا موكول إلى الفهم^(٧) والعقل خلافاً لما نجده لدى أبي العلاء^(٨)، فالفهم لديه هو الذي يقبل الأشعار الحسنة ويطرب^(٩)

(١) نقد الشعر ص ٢٢.

(٢) نفسه: ص ٢٢.

(٣) انظر: عيار الشعر: ص ٩.

(٤) انظر: عيار الشعر: ص ١٣.

(٥) نفسه: ص ١٣٦.

(٦) نفسه: ص ٢٠. وانظر ما تقدم.

(٧) قارن ذلك بجعل المرتزوقي العقل والفهم عيارًا للمعاني والطبع عيارًا للألفاظ. شرح الحماسة: ٩/١، ويتعريض ابن خفاجة بمن غرض من شعره وانتقص عندما (أحسن من نفسه بفصول الفهم وسفول القدم). خطبة ديوانه: ص ١٩.

(٨) الحس لديه هو الذي يتبين الزيادة والنقصان.

(٩) عيار الشعر: ص ٢١.

لها ويلتذ، والنظر إلى الشعر يكون بالعقل^(١)، لذا فالواجب (على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة)^(٢). وقد نجد في كلام ابن طباطبا بعض التلميح إلى أهمية الطبع والاستعداد الفطري في التلقي، فالسامع إذا ورد عليه (الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ... مازج الروح ولام الفهم)^(٣)، لكن العقل يظل لديه الموجه الأول للتلقي لأن الأشعار لا تخلو من (أن تقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول)^(٤).

والإشارة إلى النفوس وإلى الروح من قبل قد تبدو إشارة إلى الحس والطبع، ورغم ذلك لا تتعدى فاعلية الطبع في إدراك جمال الشعر التعرف، أما القبول فيكون للفهم والعقل لأن السامع إنما يبتهج (لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه)^(٥)، وقبول الفهم للجيد من الأشعار إنما يتم لثقتة^(٦) بحلاوة ما يرد عليه منها.

فالشعر لدى قدامة وابن طباطبا - إذن - صناعة تقوم في مبدئها على العقل، ولذلك يبدو الاعتماد على الفهم^(٧) في إدراك جمالها نتيجة منسجمة مع هذا المبدأ انسجام تصور أبي العلاء لفاعلية الحس في الكتابة الشعرية مع تصويره لهذه الفاعلية في التلقي، وإن اختلف المنطلقان.

ونجد ما يخالف هذا الانسجام في تصور الجرجاني للشعرية، فالنظم (الذي يتوابعه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة، وإذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تَلَبَّسَ...)^(٨)، وتناسق دلالة هذا النظم وتلاقى معانيه إنما يكون على

(١) عيار الشعر: ص ١٢٦.

(٢) نفسه: ص ١٢٦.

(٣) نفسه: ص ٢٢.

(٤) نفسه: ص ١٢٥.

(٥) نفسه: ص ١٢٥.

(٦) نفسه: ص ٢٣.

(٧) تاريخ النقد الأدبي: ص ١٤١.

(٨) دلائل الإجماع: ص ٤٢. وانظر ص ٣١٨ حيث قوله: (حتى أنك لو قلت لهم: إنه لا يتأتى للنظم نظم إلا بالفكر والروية...).

الوجه الذي يقتضيه العقل^(١)، لكن إدراك جماله ومزاياه حالة لا دخل للعقل فيها لأن هذه المزايا أمور خفية ومعان روحية لا يستطيع المتلقي تصورها (حتى يكون مهيباً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له نوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء^(٢)).

فإدراك جمال النظم لديه حالة يتحكم فيها الحس والجملة رغم كون النظم نفسه عملاً عقلياً صريحاً، وهو لا ينكر أن في ذلك تعارضاً قد يتخذ الخصوم حجة عليه، فقله إن نظم الكلام بناء نحوي يلزم بأن يكون الناس متساوين في العلم به، والقول بأن إدراك جماله ومزاياه لا يتأتى إلا لمن كان مهيباً بالفطرة لذلك معارض له لأنه يخص قلة من الناس فقط بمعرفته، فكيف (يصير المعروف مجهولاً)^(٣).

إن الجرجاني الذي يرد كل أصناف الكلام - المبتذل منها والفصيح البليغ والشعري الموزون - إلى أصل واحد هو المعاني النحوية التي لا يتعذر العلم بها لحكم العقل فيها، يبدو في الظاهر مخالفاً لأبي العلاء في تصور حقيقة الإبداع الشعري، لكن تجاهله أهمية العقل في خاتمة كتابه واعترافه بأن الحس وحده قادر على إرشاد المتلقي إلى مكان جمال النظم ومزاياه، يجعل من تصوره للتلقي ترسيخاً لمفهوم الفاعلية الغريزية الذي بنى عليه أبو العلاء تصوره للتلقي الشعري.

ويقارب مفهوم الحس هذا تصور حازم القرطاجني للقوة المائزة التي تميز الحسن^(٤) من القبح في الكلام الشعري، لكنها قوة من بين عشر قوى أخرى يشير حازم إلى وجوب توافرها للشاعر ليحيد نظم الشعر. ويبدو الاستعداد الفطري صريح الفاعلية في تصور القرطاجني لتلقي المعاني الشعرية، فالمعاني المرتبطة بالإدراك الذهني لا تصلح في رأيه للشعر لأن المتلقي يستبردها، وإنما يرتاح المتلقي للمعاني

(١) دلائل الإعجاز: ص ٤١.

(٢) نفسه: ص ٤٢٠. وانظر قوله في ص ٤٢٢: (وكما لا تقيم الشعر في نفس من لا نوق له...).

(٣) نفسه: ص ٤١٩.

(٤) المنهاج: ص ٢٠١.

الجمهورية القائمة في أصل الفطرة^(١) الإنسانية، فهي التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس. إن تلقي الشعر لدى النقاد يكون إما إدراكاً حسيّاً فطريّاً أو ذهنيّاً عقليّاً، هذا إذا ما نحن تجاهلنا إشارة المرزوقي إلى أن طرق تلقي عناصر عمود الشعر تتنوع^(٢) بتنوعها، وتجاهلنا ارتباطه لدى بعضهم بالنفس^(٣) أو القلب أحياناً، وهو مفهوم غير واضح لاحتمال حمل النفس على العقل وعلى الحس.

إلا أن ما ننبه عليه أن جل هؤلاء النقاد وإن اختلفوا في تقديم الحس أو العقل متفقون^(٤) على أن الوزن الذي يعتبره أبو العلاء العنصر المقدم في صناعة الشعر إنما يتم إدراك لذته أو جفائه واستقامته أو خلله عن طريق الحس والاستعداد الفطري لا عن طريق العقل والفهم^(٥)، وفي شبه الإجماع هذا ما يفيد أن أهمية الحس في التلقي كانت أكبر من أن يتجاهلها كليّاً النقاد الذين جعلوا التلقي للعقل والفهم.

ونجد لدى أبي حيان التوحيدي ومن ذهب مذهبه ما يمكن أن يعد تفسيراً غير مباشر لتقديم أبي العلاء الحس على العقل عند تحديدهم لسبيل إدراك الجمال الشعري وجمال الوزن بصفة خاصة، فقد سأل التوحيدي شيخه أبا سليمان المنطقي عن النثر والشعر وتأثيرهما في النفس فكان الجواب: (النظم أدل على الطبيعة... وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر من تقبلنا المنثور، لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق الطبيعة والحس)^(٦).

(١) للنهاج: ص ٢٠ - ٢٣.

(٢) منها ما يرد إلى الفطرة ومنها ما يرد إلى العقل. انظر: مقدمة شرح الحماسة: ٩/١، حيث يجعل العقل الصحيح أو الفهم الثاقب عياراً للمعنى، ويجعل الطبع عياراً للفظ وعياراً لانتظام أجزاء النظم.

(٣) انظر: إعجاز القرآن: ٦٩/١، ٩٥، ٩٦، ١٥٨، ١٦١، حيث يربط الباقلائي الشعرية بالنفس إبداعاً وتلقياً. وانظر العدة: ٢٠٨/١، ٢٤٠ و ١٧٢/٢.

(٤) انظر: نقد الشعر: ص ١٤، وعيار الشعر: ص ٩، ودلائل الإعجاز: ص ٢٥، وللنهاج: ص ٢٠٩.

(٥) يجعل المرزوقي الطبع والفهم شريكين في إدراك جمال الوزن، فالطبع يطرب لإيقاعه اللذيذ والفهم لصواب تركيبه. مقدمة شرح الحماسة: ١٠/١.

(٦) انظر: المقابسات: ص ٢٤٥. وقارن بقوله في الإمتاع والمؤانسة: ١٣٤/٢: (النثر من قبل العقل والنظم من قبل الحس).

إن أبا العلاء المفكر الذي بالغ في تقديس العقل وتحكيمه وفي احتقار الغرائز واسترذالها لم يجد مفرًا من أن يجعل الحس أو الغريزة المرشد الأول إلى الشعر الجيد والوزن اللذيذ، فهل يعود ذلك إلى كونه يجعل الوزن الذي لا يدرك جماله إلا الحس جوهر الشعر؟ إن ربط بعض النقاد الفطرة بالوزن وحده وسكوت أبي العلاء عن التخيل في تعريفه للشعر قد يوهمان أن الحس لا يصبح صريح الفاعلية إلا عندما يصبح الكلام الشعري موزونًا، لكن مفهوم الكلام المخيل نفسه كما بسطه ابن سينا يدل دلالة صريحة على أن علاقة المتلقي بالشعر علاقة لا دخل فيها للعقل أو التفكير، فالشعر لدى هذا الحكيم كلام مخيل قبل أن يكون موزونًا، (والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملّة تنفعل له انفعالاً نفسانيّاً غير فكري...) (١).

إن نفي ابن سينا الروية والتفكير عن إنعان المتلقي مع ربطه هذا الإنعان بالانفعال يعني - لانتساب هذا الاختيار إلى التصور الفلسفي للشعر - أن النظرية اليونانية لم تتجاهل أهمية الاستعداد الفطري وهي تحاول صياغة قوانين الشعر الكلية، بل إن هذا الاستعداد الذي يعبر عنه بالطبع والفطرة والغريزة وبمصطلحات أخرى يظل عنصرًا صريح الحضور والفاعلية في هذه النظرية ومختلف صياغاتها، فالشعرية لدى ابن سينا (أكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً) (٢)، وانبعاثها منهم يكون (بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته) (٣).

وإذا كانت نشأة الأوزان تعود إلى اكتشاف الطباع لها وكان لكل قول شعري وزن يلائمه، فإن (الطباع تسوق إلى هذا النوع من القول ذلك النوع من الوزن) (٤)،

(١) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١.

(٢) نفسه: ص ١٧٢.

(٣) نفسه: ص ١٧٢.

(٤) نفسه: ص ١٧٤.

فالأصل في الشعراء (أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله)^(١). والناس لدى ابن رشد قد يخيّلون بالطبع ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال، وكذلك (توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخيّل)^(٢). والأشعار ذوات الأوزان القصيرة والناقصة (هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوفاً عليها أولاً)^(٣).

والإنسان بطبعه يسر بالتشبيه ويفرح^(٤)، و(التذاذن النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية وبخاصة عند الفطر الفائقة في ذلك)^(٥). وقبل الفلاسفة المسلمين كان أرسطو شيخ النظرية الشعرية الفلسفية قد رسخ في أذهان تلامذته في مختلف الأعصر: (أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة.. وسبب آخر هو أن التعلم لذيد لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس)^(٦). والسبب الثاني^(٧) يفسر التذاذن الناس بالشعر، فحب الاستطلاع والرغبة في المعرفة وإن كانا من شأن الفلاسفة غريزة في الناس جميعاً، وفهم المحاكاة وقبولها إنما يتم بما فيها من الإلحان لموضع التخيّل الذي فيها^(٨)، أما الأوزان الشعرية فليست لدى أرسطو إلا أجزاء من الإيقاعات، وغريزة اللحن والإيقاع كغريزة المحاكاة طبيعية^(٩) في الإنسان.

إن أبا العلاء الذي يجعل الحس مرشد الشاعر والمتلقي إلى تمثّل الجمال الشعري كان هو نفسه الناقد الذي بسط بعض قوانين الصناعة للتلاميذ و القراء

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٥ - ١٥٦ حيث يقسم الشعراء إلى مجبولين غير عارفين بقوانين الصناعة، ومجبولين عارفين بهذه القوانين، ومقلدين لهذه الطائفة أو تلك.

(٢) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٣.

(٣) نفسه: ص ٢٠٧.

(٤) نفسه: ص ٢٠٦.

(٥) نفسه: ص ٢٠٧.

(٦) فن الشعر: ص ١٢.

(٧) انظر: فن الشعر: ص ١٢، هامش ٢.

(٨) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٦.

(٩) فن الشعر: ص ١٢.

وقربها إليهم بطرق مدرسية تخاطب العقل والفهم، وفي ذلك ما يدل على أنه لم يلغ دور العقل في تمثل قوانين هذه الصناعة، لكن الحدود التي يستطيع العقل الإحاطة بها تظل أضيق من المجال الذي يستطيع الحس أو الغريزة سبر أغواره.

إن الحس الذي يتبين الزيادة والنقصان في الشعر يبينها للشاعر والمتلقي ويبينها للعقل، فبعض أسرار هذه الصناعة لا يدركه العقل وإنما تدركه الغريزة أو الحس، وبعضها قد يدركه العقل لكنه يتوصل إلى ذلك بالحس والغريزة، وبعضها يدركه العقل دون توسل بها. إلا أن ما يدركه العقل وحده لا يعدو المبادئ التعليمية الأولى التي يستطيع كل المحصلين استيعابها وإن ظلوا عاجزين عن أن يصبحوا شعراء. ولعل الاعتماد على هذه القوة المائزة التي يغذيها الحس قبل العقل يفسر مرونة مفهوم الزيادة والنقصان اللذين يشير إليهما أبو العلاء^(١) وإلى تبيين الحس لهما، بالقياس إلى المفهوم شبه المنطقي الذي يجعل الزيادة والنقصان أو الوفاء والنقصان طرفين للجودة والرداءة تتوسطهما صورة ليست بالوافية ولا الناقصة.

فقدامة يجعل للشعر طرفين (أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة)^(٢)، ويفهم من كلامه أن اتجاه الجودة عنده اتجاه واحد كلما بالغ الشاعر في سلوكه سعيًا إلى الاقتراب من غاية الجودة كان الشعر أجود. وقد يفهم نفس ذلك من إشارة ابن طباطبا إلى أن عيار الشعر (أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص)^(٣)، مادام الفهم الثاقب هو الذي يميز الوفاء من النقصان.

ولا يختلف المرزوقي كثيرًا عن ابن طباطبا في تبنيه مقياس الوفاء والنقصان وهو يرى أن عيار المعنى الشعري (أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب فإذا انعطف عليه جنباً القبول والاصطفاء خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته)^(٤).

(١) انظر: تعريفه للشعر بأنه كلام موزون قبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس، رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٢) نقد الشعر: ص ١٦.

(٣) عيار الشعر: ص ٢٠.

(٤) مقدمة شرح الحماسة: ٩/١.

ويجعل ابن خفاجة كسابقيه للشعر من حيث جودته ورداعته طرفين ووسطاً^(١). والمقياس هنا صريح فقبول الشعر يعني أنه في طرف الجودة، وكونه في طرف الجودة يعني أنه مقبول، وهو مقياس يبدو في ظاهره قريباً من مقياس الزيادة والنقصان في تصور أبي العلاء للشعر وشرائطه، لكن تحديد طرفي الجودة والرداعة يجعل الوسائل والسبل المؤدية إليهما واحدة، ويجعل المبالغة في انتهاج هذه السبل مبالغة في التجويد. وينجم عن هذا تصور نقدي موحد لمنحى الجودة وأسباب الرداعة يجعل وسائل التجويد كالاستعارة لا تنتج إلا الشعر الجيد، وأسباب الإخلال كالزحاف لا تنتج إلا الشعر الرديء. فأسامة بن منقذ مثلاً يرى أن الغريزة تقبل من الشعر ما ليس متكسراً ولا مزاحفاً^(٢)، ويترتب عن هذا أن الزحاف يكون سبباً من أسباب الرداعة أي أنه يقع ضمنياً في طرف النقصان.

فكل مزاحف الوزن من الشعر حسب هذا التصور يكون بالضرورة رديئاً، وتصور أبي العلاء - شاعراً وناقداً - للزحاف يدل على أنه لا يجعل هذا التغيير الإيقاعي مرتبطاً بضرورة بالنقصان الذي يشير إليه في تعريفه للشعر، فالزحاف الذي يكون سبباً في قبح هذا الوزن يكون هو نفسه سبباً في لذاعة وزن آخر، أي أن نفس الزحاف يكون مرة في طرف الزيادة والجودة إذا افترضنا ارتباطها بها، ويكون مرة في طرف النقصان والرداعة المفترض أنها مرتبطة به.

وكون الزحاف لذياً قبيحاً دليل على أن أبا العلاء لم يقصد بالزيادة والنقصان الجودة والرداعة مطلقاً، وإنما قصد نسباً في استعمال الشرائط يميزها الحسن ويرسم حدودها ويمنع من الإخلال بها، بغض النظر عن كونها في اتجاه ما اعتبره قدامة مثلاً غاية الجودة أو غاية الرداعة، فمفهوم الزيادة والنقصان لديه مرادف لمفهوم (كمالات

(١) انظر: خطبة ديوان ابن خفاجة: ص ٩.

(٢) انظر: البيهقي في نقد الشعر: ص ٢٨٩.

الإدراك ولا كمالاته^(١) ومفهوم كمال الحس ونقيضته^(٢)، ولا تخرج الاستعارة عن هذا الحكم رغم كونها في الأصل وسيلة من وسائل التجويد.

إن أبا العلاء الذي كان معجباً بأبي تمام وشعره لم يجد أي حرج في أن يصرح بأن مبالغة هذا الشاعر في ركوب الاستعارة تعتبر من معاييب شعره^(٣)، وهو حكم قوي الدلالة على أن الاستعارة التي تكون سبباً في وفاء الشعر وجودته قد تكون هي نفسها السبب في نقصانه ورداعته، أي أنها لا ترتبط بطرق الجودة ولا بطرق الرداءة ارتباطاً مطلقاً.

ويلتقي أبو العلاء في هذا التمسك النقدي بنسبية نتائج ما اعتبره بعض النقاد على الإطلاق وسائل تجويد أو أسباب رداءة، بالنظرية اليونانية وتصورها للتغييرات والتبديلات. فآرسطو كان قد رأى أن الصفة الجوهرية في لغة القول الشعري (أن تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة)^(٤)، والوضوح يكون بالألفاظ الدارجة أو الأهلية المستولية^(٥)، لكن المبالغة في استعمالها يجعل لغة القول مبتذلة ساقطة، والابتعاد عن الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجاز، (وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج)^(٦).

لكن القول الشعري إذا تألف من هذا النوع من الكلمات صار الغاراً أو أعجمياً، (الغاراً إذا تركب من مجازات، وأعجمياً إذا تألف من كلمات غريبة)^(٧)، لذا صار الشاعر مطالباً بأن لا يبالغ في استعمال المجاز وتجنب الألفاظ الحقيقية (فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف)^(٨).

(١) للموسيقى الكبير: ص ٦٤.

(٢) نفسه: ص ٨٧.

(٣) انظر: رسالة الغفران: ص ٢٢٤.

(٤) فن الشعر: ص ٦١.

(٥) أي الألفاظ الحقيقية التي يتداولها الناس في مخاطبتهم.

(٦) فن الشعر: ص ٦١.

(٧) نفسه: ص ٦١. ويقصد بالألفاظ الغريبة الألفاظ الدخيلة.

(٨) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٩.

إن الزيادة والنقصان اللذين يتحدث عنهما أبو العلاء لا يعنيان لديه المبالغة في استعمال ما يعتبر وسيلة تجويد أو تجنب ما يعد سبباً في الرداة، وإنما هما تعبير اصطلاحى اختاره الشاعر الناقد لرسم صورة تقريبية لحدود شعرية نسبية يمكن أن يكون الاقتراب منها تجويداً كما يمكن أن يكون الابتعاد عنها تجويداً والعكس صحيح^(١)، والذي يقيس نتائج هذا الاقتراب أو الابتعاد هو الحس لا العقل.

وهذا الفصل بين مجال تحكم الحس ومجال تحكم العقل يفرض علينا رغم صعوبة ذلك أن نحاول التفرقة بين دلالة الخطأ في الشعر ودلالة الإخلال بالشرائط رغم تداخلهما، فالخطأ خروج عما تقتضيه قوانين الصناعة وقواعدها، وهي قوانين معرفتها ميسرة لكل راغب في اكتسابها وتعلمها لأن العقل يدركها ويحيط بها، بينما يكون الإخلال بالشرطة في الغالب سوء تصرف في ما يعتبر في أصله وسيلة تجويد، وسوء التصرف هذا لا يدركه إلا الحس أو الغريزة.

إن كسر الوزن خطأ يدركه العقل ويستطيع تفسيره وتعليقه لأنه خروج عن قواعد البناء الرياضى للوزن، أما نبو الزحاف أو حسنه فسمة لا يستطيع العقل أن يدركها أو يفسرها، لأنه يميل إلى اعتباره خللاً مطلقاً بالنظر إلى كونه نقصاناً من الوزن، فكل نقصان من الوزن إخلال بكماله، والزحاف نقصان.

أما الحس فمعياره غامض لارتباطه بالاستعداد الفطري، وغموضه ليس في ذاته ولكن في كونه يقبل نفس الأداء الشعري هنا ويرفضه هناك. إن الحس الذي يستقيح الطي في «مستفعلن» البسيطة يستعذب نفس الطي في «مستفعلن» المنسرحية، والطي هو هو، ومستفعلن هي هي، لذا فالزيادة والنقصان اللتان يتحدث عنهما أبو العلاء ليسا إشارة إلى الأخطاء لأن إدراك الخطأ ميسر لكل عالم وإن لم يكن شاعراً، وإنما هما التعبير الدقيق عن كون الجمال الشعري سمة غير محدودة لا تدرك إلا بالحس.

(١) أي أن الاقتراب منها قد يكون رداة والابتعاد منها قد يكون رداة، مثل الزحاف الذي يعد نقصاناً مجوذاً للشعر في بعض الأوزان ومخللاً به في أوزان أخرى.

وبيهي أن يكون الحس الذي يدرك هذا الجمال غير المحدود غير عاجز عن إدراك الأخطاء التي يحيط بها العقل، فما يدركه العقل من أسرار صناعة الشعر يدركه الحس ضرورة، لكن ما يدركه الحس منها لا يكون بالضرورة مكشوفاً للعقل.

ولعل هذا كان وراء اعتراف أبي العلاء بفاعلية الحس والغريزة دون العقل في التلقي الشعري رغم كونه جعل العقل إمامه في حياته الفكرية والدينية، فالشعر لديه هو الفطرة البشرية نفسها.

إن أبا العلاء بتجاهله القافية واكتفائه بجعله الشعر عند تعريفه له كلاماً موزوناً، وبإجماله الإشارة إلى الشرائط التي يجب توافرها في الكلام الشعري ليكون مقبولاً، استطاع أن يوفر لهذا التعريف الدقة المحترسة التي تمنع من خلط ما هو فصل فيه بما هو شرط، وأن يجنبه التخليل الذي كان سيسببه لو فصل الكلام على الشرائط المكتملة وشرائط الجودة ونقائصها^(١)، فبرهن بذلك وجعله الحس دون العقل السبيل إلى إدراك مكامن الجمال الشعري على كون المحدود^(٢) الذي تتبين الغريزة منه ما لا يستطيع العقل تبينه أدق من أن يحد الحد المنطقي الذي يحيط العقل بكل عناصره وعلاقاته.

ومثل هذا الاحتراس الذي يجنب القارئ الانسياق وراء شرح قاصر يوهم الإبانة يجعل تعريفه للشعر على إيجازه أبلغ من أن يكون مفهوماً لا يرقى إلى درجة التعريف^(٣). لقد عرف أبو العلاء الشعر مختاراً مخالفاً التصور النقدي المشهور بتجاهله القافية، فكشف بذلك عن نظر غير خفي إلى النظرية الشعرية اليونانية وعن ميل نقدي إلى الإفادة مما كان يعد قوانين كلية تتحكم في الشعر مطلقاً، وذلك لإخصاب الشعرية العربية كتابةً وتصوراً.

(١) كما فعل قدامة في حديثه عن نعت الشعر وعيوبه. انظر نقد الشعر: ص ٢٦ - ١٩٢ و ١٩٦ - ٢٥٥.

(٢) أي الشعر.

(٣) يمثل د. الغزوي للتعريف الناقصة بتعريف أبي العلاء المذكور. انظر: أطروحاته: ٨٨/١.

إننا لا نجد في نظريته الشعرية تلك التبنّي الصريح الذي سيميز نظرية حازم القرطاجني لأن المفاهيم اليونانية قد صهرت في نظريته وصيغت صياغة نقدية حجبت الأصول، لكن أثارها تبدو رغم ذلك واضحة في تفريقه بين النماذج الشعرية القديمة التي لا تخضع للتصورات النقدية الجديدة وبين الشعر المحدث الذي تتحكم فيه هذه التصورات، بل إن النزعة إلى تعميم هذه التصورات النقدية الكلية تبدو بينة في إخضاعه بعض الأشعار القديمة لها والإشارة إلى أنها استعمالات شاذة، أو في إعلان حيرته أمام بعض أبنيتها الإيقاعية، أو الإيماء إلى أن ما بها من إخلال بالشرائط يعود إلى فعل رواة أو نساخ ضعف حسهم الشعري أو عدم.

إن الإفادة من النظرية الشعرية اليونانية تتنوع لتقارب أحياناً الأخذ المباشر كما يتبين من المقارنة بين قوله: (الآبيات التي يسأل عنها أربعة أضرب: بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله، وبيت فاتح وهو المبتدأ به وي بعده بيت آخر، وبيت وأسط وهو الذي قبله بيت وي بعده بيت، وبيت خاتم وهو الذي يكون آخر الآبيات...) (١)، وبين قول أرسطو: (.....لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى، والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية، والبداية هي ما لا يعقب بذاته وبالضرورة شيئاً آخر ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها، والنهاية على العكس من هذا هي ما بذاته وبالطبيعة يعقب شيئاً آخر ضرورة أو في معظم الأحيان ولكن ليس بعده شيء، والوسط هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر ويعقبه شيء آخر) (٢).

ومثل هذا الأخذ يدل على تفاعل ثقافي ينفي أن يكون عصر أبي العلاء العصر الذي لم يعد فيه لكتاب الشعر أو للأثر اليوناني عامة أي صدى بين النقاد (٣)، بعد أن تأخر تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر عن مواعده فلم يجد قدامة ثانياً

(١) رسالة الملائكة: ص ١٩٧.

(٢) فن الشعر: ص ٢٣، وانظر ترجمة متى بن يونس: ص ١٠٥، وانظر: التلخيص / فن الشعر: ص ٢١٢.

(٣) انظر: تاريخ النقد: ص ٤١١، حيث يصرح إحسان عباس بأن كتاب الشعر لم يعد له صدى بين نقاد القرن الخامس.

ليفيد منه كما يرى بعض الدارسين^(١)، فالإفادة من التصور اليوناني للشعر امتدت إلى ما بعد القرن الخامس كما يدل على ذلك تفنيد ابن الأثير^(٢) رأي من كان يدعو إلى الاستفادة من آراء اليونانيين في الشعر، وقول شمس الدين الأنصاري: (وليس الشعر عندهم ما يكون ذا وزن وقافية ولا ذلك ركن فيه، بل الركن في ذلك إيراد المقدمات المخيلة فحسب)^(٣).

إن تعريف أبي العلاء للشعر وكثير من أوجه نظريته الشعرية، يدل على إفادة مقصودة مما كتبه أرسطو وتلامذته المتأخرون عن الشعر، وعلى قدرة خاصة على صياغة ما استعاره في صورة عربية أصيلة محت هجنة الاستعارة وإن لم تخفها الإخفاء التام، فهل كانت هذه الإفادة إعجاباً بما كتبه اليونان عن الشعر، أم كانت سعيًا إلى بناء شعرية عربية خصبة تكون ردًا على الفارابي الذي اتهم تصورات النقاد العرب للشعر بالقصور، وعاب على الفكر الشعري العربي كونه لم يعرف من أحكام الشعر إلا القليل، وذلك حين سجل أن ما شعر به أهل لسان العربية (من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو... وفي كتاب الخطابة نزر يسير)^(٤).

(١) تاريخ النقد: ص ٤٢.

(٢) المثل السائر: ٣١١/١ حيث يقول المؤلف: (ولقد فاوضني بعض المتفلسفين في هذا ولنساق الكلام إلى شيء نكر لأبي علي ابن سينا في الخطابة والشعر، ونكر ضريباً من ضروب الشعر اليوناني يسمى اللاغوديا، وقام فلحضر كتاب الشفاء لأبي علي، ووقفني على ما نكره، فلما وقفت عليه استجملته....).

(٣) الفيت للسجم: ٥٤/١.

(٤) نسب ابن رشد هذا الكلام إلى الفارابي في التلخيص / فن الشعر: ص ٢٥٠. والمقصود بكتاب أرسطو في النظم كتاب الشعر.

الباب الثاني

اللوازم النقدية في الحد: الشعرية المرفوضة

قد يبدو تعريف أبي العلاء للشعر - من حيث إجماله ومخالفته للتعاريف المشهورة - مقتضياً إلى التبسيط المدرسي الذي يبحث عنه عادة الراغبون في تعلم صناعة الشعر وتحصيلها، خلافاً لما يمكن أن يجذوه في تعريف مبسط كالتعريف الذي وضعه قدامة. وافتقاره إلى مثل هذا التبسيط لا يضره لأن قيمته تعود إلى عمقه ودقته وإلى ما أثمرته هذه الدقة من خصوصية في الدلالات النقدية وتنوعها. ولعل أقرب هذه الدلالات ما كشف عنه حضور العناصر الشعرية التي تعتمد الشاعر إبرازها أو غياب العناصر التي تعتمد السكوت عنها.

وإذا كان سكوته عن القافية التي جعلها قدامة فصلاً من فصول حد الشعر وعن التخيل الذي جعله ابن سينا أحد عناصر الشعرية يكشف عن أهمية الوزن في تصويره النقدي الخاص للشعر، فإن مما يكشف عنه هذا السكوت أيضاً موقفه الضمني من بعض الأقاويل التي وفر لها مؤلفوها كل شرائط الشعرية أو معظمها دون جعلها موزونة.

إن الإخلال بعناصر الشعر المفردة وشرائطه يخل دون شك بالشعرية، لكن هذه العناصر والشرائط لا تستطيع مفردة أن تجعل البناء اللغوي شعراً لأن الشعرية خصيصة علائقية، (أي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سميتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن

يكون شعرياً لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها^(١).

فالعلاقات بين العناصر والشرائط إذن هي الوجه الخفي لشعرية الأقاويل التي اصطلاح على تسميتها شعراً، إلا أن شبكة هذه العلاقات في تعريف أبي العلاء للشعر لا تبدو محصورة داخل حدود النص وحده، فربطه الكتابة الشعرية والتلقي بالغريزة والحس يجعلها تمتد وتتجاوز حدود النص لتصبح تفاعلاً بين شاعرية المبدع وذوق المتلقي والنص الشعري، أي تفاعلاً بين شعرية النص وما قبله وما بعده.

إن اختلال العناصر والشرائط يؤدي إلى اختلال شعرية البناء اللغوي من حيث هو نص محقق منجز، لكن اختلال الغريزة أو الحس لدى الشاعر أو المتلقي يؤدي إلى اختلال شعرية من حيث هو نص متصور أو متذوق، وفي هذا التكامل بين دلالة الإشارة إلى عناصر الشعر وشرائطه وبين جعل التلقي للحس والغريزة عوض العقل ما يدل على أن أبا العلاء كان ينظر من خلال التعريف الذي وضعه إلى الحدود الفاصلة بين النص المكمل الشعرية والنص المختل المفتقر إلى هذا الاكتمال وإن لم تختل شعرية، وإلى الحدود الفاصلة بين الشاعر والناظم والحدود الفاصلة بين الناقد والمتذوق وبين العالم الذي لا يفرق بين الشعر والنظم.

ويمكن أن نجمل بعض هذه الدلالات النقدية القريبة^(٢) في خلاصة تنظر إلى التعريف من حيث دلالاته الضمنية على رفض أبي العلاء للشعرية غير المكتملة.

إن أهم ما يميز المواقف النقدية الراضية في تصويره للشعر، كون كثير منها رفضاً ضمنيّاً يفهم من سكوتة عن الظاهرة المرفوضة أو عن عنصر من العناصر

(١) في الشعرية / كمال أبو ديب: ص ١٤.

(٢) المقصود أن ما نتناوله من هذه الدلالات لا يمثل إلا الوجه النقدي الظاهر لتعريف أبي العلاء للشعر، وإلا فإن دراسة نظرية الشعر لديه، ليست إلا محاولة لتتبع هذه الدلالات وإن كان تتبع لا يعني الاستقصاء.

المؤدية إلى الاعتراف بها - وكذا من تعمدت مهاجمتها - وكأن في المهاجمة المؤدية إلى ذكرها نوعاً من لفت النظر إليها.

ولعل عدم تعرضه للوزن المعروف^(١) بالمتدارك والخيب نموذج لهذا السكوت الذي يعتبر خطاباً نقدياً صامتاً^(٢) ينقل الظاهرة الشعرية المرفوضة إلى ما وراء الحدود الشعرية المعترف بها، أي يجعلها خارج حقل الشعر.

أما في التعريف نفسه فالدلالة الكامنة في سكوته عن التخيل والقافية وفي إبرازه للوزن وتقنيده الكلام بشرائط لا يجب الإخلال بها، تجعلنا أمام أصناف من الأقاويل يتميز كل قول منها بحضور أحد العناصر المذكورة أو غيابها، كما يتضح من البيان التقريبي الآتي:

١	الكلام	+	الوزن	+	الشرائط		=	الشعر
٢	الكلام	+	الوزن	-	الشرائط		=	النظم
٣	الكلام	+	المحاكاة والتخيل	-	الوزن		=	القول الشعري
٤	الكلام	+	الشرائط	-	الوزن		=	الأنماط الشعرية
٥	الكلام	+	شريطة الإعراب	-	الوزن	-	الشرائط	النثر المرسل
٦	الكلام	-	شريطة الإعراب	-	الوزن	-	الشرائط	مخاطبات العوام

وإذا كانت الصورتان الخامسة والسادسة تبتعدان بالقول عن الشعر ابتعاداً صريحاً، فإن الصور الأخرى تلتبس فيها الأقاويل التباساً يجعل رسم حدود الشعرية مرتبطاً بالزاوية النقدية الذي ينظر الناقد من خلالها إلى الشعر وعناصره، أو بالثقافة الشعرية التي يستمد منها تصويره للشعر وحقيقته.

(١) أشار إليه إشارة مقتضبة في الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧، ووصفه بالركاكة، وأورد أبياتاً منه في: ص ١٩٢، في سياق تحليله لإيقاع صوت الناقد.

(٢) تعجب الجوزو (نظريات الشعر: ص ٢٢٩) من سكوت أبي العلاء عن ذكر أبي العتاهية في رسالة الغفران لا بخير ولا بشر. وهذا الذي يتعجب منه الدارس هو نفسه الخطاب النقدي الصامت الذي نتحدث عنه.

لقد حدد أباالغلاء موقفه من بعض هذه الصور من خلال رفضه الإعلان عنها، لكن سكوته عن مثل هذا الإعلان لا يمكن أن يكون وحده مقياساً لحصر المواقف النقدية الراضة في نظريته الشعرية، فسكوته عن الصور الأخرى سكوت ظاهر أو موهم لأن الدلالة الكامنة في هيمنة هذا العنصر أو غياب الآخر أصبحت هي الخطاب المعبر عن بعض مواقف النقدية الراضة.

ويمكن أن نستخلص من تفاعل هذه العناصر حاضرة أو غائبة الموقفين المحتملين الآتين: موقفه من القول الشعري وموقفه من الأنماط الشعرية.

الفصل الأول

القول الشعري

كان بين ما رسخ في الدرس المنطقي اليوناني أن ما يجمع بين الشعر ومختلف الفنون كونها كلها محاكية^(١) وإن اختلفت وسائل المحاكاة، وإذا كان الناس في رأي أرسطو (قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن)^(٢)، فإن من ينظم في رأيه^(٣) نظرية موزونة في الطب والطبيعة لا يجب أن يجعل شاعراً كهوميروس لأن الجامع بينهما الوزن وحده.

فمعيار الشعرية لديه هو المحاكاة، ولذلك دعا إلى وجوب اعتبار من ينشئ عملاً من أعمال المحاكاة ويخلط فيه بين الأوزان شاعراً^(٤)، لأن اختلاط هذه الأوزان لا يلغي الشعرية التي تنشأ من كون الكلام محاكياً.

وكان من التصورات التي نشأت عن هذه العلاقة المتكاملة بين المحاكاة والوزن أن الكلام الموزون غير المحاكي لا يعد شعراً، وهو تصور سهل على النظرية النقدية العربية استيعابه، لكن هذه السهولة تختفي عندما يتعلق الأمر بتصوير شعرية الكلام المحاكي عندما يكون غير موزون. إن المحاورات السقراطية التي كانت منزلة^(٥) بين النثر والشعر نموذج من عدة نماذج قديمة لهذا النوع من الأقاويل التي تقترب

(١) فن الشعر: ص ٣ - ٥.

(٢) نفسه: ص ٦.

(٣) نفسه: ص ٦.

(٤) نفسه: ص ٦ - ٧.

(٥) نفسه: ص ٦، هامش ٤.

بشعريتها من الشعر دون أن تكون شعراً صريحاً. لكن هذا النوع من الأقاويل رغم قدمه ظل غريباً عن التصور النقدي العربي للشعر. ويدل على غرابته كون الاهتمام به في الثقافة العربية الإسلامية محصوراً في التصور الفلسفي للشعر، وهو اهتمام مرتبط به في سياق دراسة صناعة المنطق لأصناف الأقاويل، والأقاويل (إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل... والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية. وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية....)^(١).

ويبدو أن وصف الفارابي للأقاويل الشعرية بأنها الكاذبة إنما كان لجعلها طرفاً مقابلاً للأقاويل البرهانية الصادقة بالكل، وإلا فالشعر لا ينظر إليه من حيث هو قول كاذب أو صادق، وإنما من حيث هو كلام مخيل تدعن له النفس فتنبسط وتتفعل (له انفعلاً نفسانياً غير فكري سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا يفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً)^(٢).

والملاحظ أن القولين البرهاني والشعري يلتقيان - وإن اختلفا - في كونهما يؤديان إلى إزعان المخاطب إذعاناً تاماً لا يشوبه أي تشكك أو رفض لما يتضمنه القولان، إلا أن الإزعان في القول الأول إزعان للبرهان يسميه المنطقي يقيناً، بينما هو في القول الشعري إزعان للتخيل قد يسمى تخيلاً أو تمثلاً أو توهماً^(٣) أو انفعلاً أو تعجباً.

(١) قولان صناعة للشعراء / فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١ - ١٦٢. وانظر ما تقدم.

(٣) يفرق الفارابي بين توهم النقيض الذي يحدثه القول السوفسطائي المغالط، وتوهم الشبه الذي يحدثه التخيل والمحاكاة. قولان صناعة للشعراء / فن الشعر: ١٥٠ - ١٥١.

واشترك القولين البرهاني والشعري في حملهما المخاطب على الإذعان يجعلهما من حيث التأثير مختلفين عن الأقاويل الثلاثة الأخرى^(١) التي يقاومها ذهن المخاطب مقاومة تتفاوت قوتها قبل أن يُفحَم أو يُغَالَط أو يُقنَع.

ويعني هذا أن الخطابة تختلف عن الشعر لقصدتها إلى الإقناع وقصده إلى التخيل، لكن هذا الفرق بينهما يختفي عندما ننظر إلى طبيعة اللغة التي تولف منها الأقاويل الخمسة. فالأقاويل الشعرية والخطبية تنتمي - خلافاً للثلاثة الأخرى - إلى صنف الأقاويل غير المبتذلة^(٢) التي تولف من ألفاظ مغيرة غير حقيقية أهلية^(٣) لأن المقصود منهما ليس التفهيم.

وهذا الاشتراك بينهما في الاعتماد على اللغة المغيرة يؤدي إلى بعض التداخل بينهما، فقد يدخل في الشعر بعض الإقناع ويدخل في الخطابة بعض التخيل^(٤). إلا أن المبالغة في ذلك تؤدي إلى اختلال خطابية الخطبة وشعرية الشعر، ولا يكون للوزن الذي يعتبره أبو العلاء جوهر الشعرية فاعلية في فك هذا التداخل. فالقول الإقناعي عندما يكون موزوناً لا يعتبر خطبة، لكنه لا يعتبر في التصور الفلسفي المنطقي شعراً ولكن «قولاً خطيباً» ويعني هذا أن الوزن لا يستطيع أن يمنح القول الإقناعي شعرية الشعر.

ومثل هذا الحكم قد تستسيغه النظرية النقدية العربية ويستسيغه أبو العلاء، لأن ما اعتبرته النظرية الفلسفية قولاً خطيباً يمكن أن يكون مقابلاً للنظم أو الكلام الذي ليس له من الشعر إلا الوزن. لكن حدها من فاعلية الوزن يصبح في التصور النقدي العربي للشعر مشكلاً نقدياً عندما يتعلق الأمر بعجز غياب الوزن أو اختلال عن سلب القول الشعري شعرية.

(١) أي الجنلي والسوفسطائي والإقناعي.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ١٠٩٢.

(٣) التلخيص / فن الشعر: ص ١٣٦.

(٤) نظريات الشعر: ص ١٣٦.

فالشعر ينشأ من اجتماع المحاكاة والوزن لكن شأن المحاكاة والتخييل فيه أعظم من شأن الوزن، و(قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن)^(١).

وقد ترتب عن ربط الشعرية بالتخييل والمحاكاة تصور خاص للكلام المخيل عندما يكون غير موزون: (والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بليقاع فليس يعد شعراً ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً)^(٢).

فالقول الشعري لدى الفارابي - إذن - شعر ينقصه الوزن والشعر قول شعري يضاف إليه الوزن، ومفهوم هذا أن الشعرية تتحقق في القول مستقلة عن الوزن. إن مصطلح الأقاويل الشعرية الذي تصف به النظرية الفلسفية المنطقية آخر أصناف الأقاويل الخمسة^(٣) رتبة يصبح دالاً على الشعرية المرتبطة بالتخييل دون أية مراعاة للوزن، أما مصطلح «شعر» فإنه تسمية للصورة المكتملة التي يصير فيها القول الشعري المخيل موزوناً.

فالفاعلية إذن في الشعر تكون للتخييل قبل الوزن، وهذا ما يفهم من تعريف النظرية الفلسفية للشعر بأنه كلام مخيل^(٤) أو محاك قبل الإشارة إلى الوزن، بل إن

(١) جوامع الشعر / نقلاً عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٨٣.

(٢) نقلاً عن نفس الكتاب: ص ٨٤.

(٣) البرهانية والجدلية والسوفسطائية والإقناعية والشعرية.

(٤) عرف ابن سينا الشعر بأنه كلام مخيل ... انظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١. وانظر: نظرية الشعر: ص ٨٢، حيث

تنقل الروبي من جوامع علم الموسيقى تعريفه للشعر بأنه كلام مخيل. والوزن في التعريفين يأتي بعد ذكر التخييل.

بعض العلماء فهم من هذا أن الركن (عندهم إيراد المقدمات المخيلة فحسب، ثم قد يكون الوزن والقافية معيّنين في التخيّل)^(١).

لقد عرف أبو العلاء الشعر بأنه كلام موزون فالتقى بذلك مع الفارابي وابن سينا في السكوت عن القافية^(٢) وذكر الوزن، لكنه خالفهما وخالف كل من تبني النظرية الشعرية اليونانية بسكوته عن التخيّل رغم كون تعريفه هذا كان ينظر إلى التعريف الفلسفي نظراً غير خفي، فهل كان لهذا السكوت عن التخيّل في حد ذاته - وكذا بقياسه إلى الاكتفاء بذكر الوزن - دلالة خاصة في تصور أبي العلاء للشعرية والشعر. إن المقارنة بين فاعلية الوزن وفاعلية التخيّل في الأقاويل تكشف عن كون التخيّل يتحكم في الأقاويل الشعرية أكثر من تحكم الوزن فيها كما يتضح من البيان الآتي:

١	إقناع	-	وزن	=	خطبة
٢	إقناع	+	وزن	=	قول خطبي
٣	تخيّل	+	وزن	=	شعر
٤	تخيّل	-	وزن	=	قول شعري
٥	وزن	-	تخيّل	=	نظم

فالوزن حسب البيان لا يحقق الشعرية إلا مرة واحدة حينما يجتمع مع التخيّل رغم كونه حاضراً ثلاث مرات، بينما تنتج الحالة الأولى قولاً خطيبياً لا علاقة له بالشعر والحالة الثانية نظماً لا شعرية فيه.

(١) انظر: الملل والنحل: ٢/ ١٥٣، حيث قول الشهرستاني عن إسماعيل الحكماء الأصول: (فمنهم الشعراء الذين يستدلون بشعرهم، وليس شعرهم على وزن وقافية ولا الوزن والقافية ركن في الشعر عندهم، بل الركن في الشعر عندهم إيراد المقدمات للمخيلة فحسب، ثم قد يكون الوزن والقافية معيّنين في التخيّل).
(٢) نبه الفارابي وابن سينا عند إشارتهم إليها على أنها خاصة بشعر العرب كما تبين، وسكوت ابن سينا عنها يدل على أن سكوت الفارابي قبله عنها ليس نقصاً في تعريف الشعر وتحديده كما افترض د. محمد الكتاني. انظر: مقالة: مصطلح الشعر بين التراث والمعاصرة / مجلة كلية الآداب / فاس - عدد (٤) خاص بأعمال ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم - السنة: ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م: ص ١٣٩.

أما التخيل الذي لا يظهر إلا في حالتين فقد حقق الشعرية فيهما معاً. وإذا كان غياب التخيل من القول الموزون يفرغه من شعرية فإن غياب الوزن من القول المخيل لا يلغي هذه الشعرية، وهي نتيجة لا يمكن للنظرية النقدية العربية أن تقبلها لأن الكلام البليغ في صورتها إما أن يكون ذا وزن فيسمى شعراً، وإما أن يكون غير موزون فيسمى نثراً، ولا تعترف هذه النظرية بصورة ثالثة تتوسط بين النثر والشعر.

إن تجاهل أبي العلاء التخيل عند تعريفه للشعر يمكن أن يفسر بأنه كان رغبة في إثبات شعرية الوزن أو إنكاراً لأن يكون التخيل وحده مصدراً للشعرية أو هذا وذلك. أما الرغبة في إثبات شعرية الوزن فقد عبر عنها بمبالغة في الحديث عن الأوزان وإيقاعاتها وتحولاتها، وبرفضه للأنماط^(١) الشعرية الموروثة عن العرب، ولعل هذا كان سيكون كافياً لإثبات شعرية الوزن والتغني على أنه جوهر الشعر لو كان يقصد إلى مجرد هذا الإثبات.

ولذلك نعتبر هذا التجاهل موقفاً من التخيل نفسه وما يترتب عن قبوله من اعتراف ضمني بنموذجية ما أسماه الفارابي «القول الشعري»، وهو القول الذي يبنى على المحاكاة والتخيل دون أي افتقار إلى الوزن.

ولا يجب أن يفهم من هذا أن الشيخ كان ينكر فاعلية التخيل في الشعر العربي، فربطه التلقي بالغريزة والحس إشارة غير مباشرة إلى كون الشعر صناعة تخيلية، كما أن مفهوم الشرائط في تعريفه المذكور يشمل التخيل باعتباره كالفافية شريطة في اكتمال صورة الشعر، لذا يظل هذا الموقف في جوهره رفضاً للنتائج النقدية^(٢) المترتبة ضمنياً عن جعل الشعر كلاماً مخيلاً وجعل التخيل العنصر الجوهرى الوحيد فيه.

ويكشف هذا الرفض عن أن أبا العلاء كان يخشى تسرب مصطلح القول الشعري ومفهومه إلى الفكر الشعري العربي، وأنه كان يسعى بطريقة غير مباشرة

(١) سنوضح للقاصد من الأنماط الشعرية في البحث اللاحق.

(٢) أي الاعتراف بشعرية القول الشعري رغم كونه غير موزون.

إلى منع اشتهاره في الدرس النقدي في عصر بدا فيه أن هذا المفهوم كان قد أخذ يتسرب فعلاً إلى هذا الدرس.

إن قدامة الذي كان أول من وضع للشعر حدًا منطقيًا، وأسس له علمًا خاصًا بنوعته وعيوبه قد تأثر دون شك في تمييزه بين جنس المحدود وبين فصوله بثقافته المنطقية اليونانية، لكنه رغم ذلك لم يجعل المحاكاة والتخييل من بين عناصر الشعر الجوهرية الحائزة له عما ليس بشعر.

لكن شهرته هذا الحد لم تمنع حديث الفارابي وابن سينا وغيرهما عن المحاكاة والتخييل من أن يترك بعض الآثار في تصورات مفكري الثقافة العربية الإسلامية، فبعد القاهر الجرجاني، وإن كان قد حاول أن يرد مصطلح التخييل إلى أصوله اللغوية ويستغني به عن مصطلح المحاكاة، ظل في بسطه لهذا المفهوم مشدودًا إلى الثقافة المنطقية التي متع منها^(١).

والزمخشري الذي كان ممن رسخوا النزعة البيانية في تفسير القرآن الكريم، جعل التخييل^(٢) عنصرًا من عناصر البيان القرآني لأن أكثر الكتاب المجيد في رأيه (تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديمًا، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقيب)^(٣)، والجهل به جهل - في رأيه - بالبيان القرآني لأنه لا يرى بابًا في علم البيان أدق ولا أرق منه^(٤). ولم يجد ابن خفاجة غير «التخييل»^(٥) للاستناد إليه في دفاعه عن الكذب الشعري ونفيه أن يكون الشعر مرتبطًا بالصدق.

(١) نظريات الشعر: ص ١٢٨. وانظر: أسرار البلاغة: ص ٢٣٥ - ٢٣٩.

(٢) انظر: الكشف: ٣٠١/١ و ١٧٦/٢ و ٥٦٥/٣ و ١٤٢/٤، ١٨٩، ٥٠٩. وانظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر

شكري عياد: ص ٢٦٢، ونظريات الشعر: ص ١٢٨ - ١٢٩.

(٣) الكشف: ١٤٣/٤.

(٤) نفسه: ١٤٢/٤ - ١٤٣.

(٥) انظر: خطبة ديوانه: ص ١١، حيث قوله (وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال).

وتبلغ الإفادة من هذا المفهوم^(١) غايتها عند ناقدين متأخرين، أولهما حازم القرطاجني الذي فصل الحديث في التخيل^(٢) بعد أن عرف الشعر بأنه كلام مخيل^(٣)، محتدياً في ذلك تعريف ابن سينا له رغم أن السياق الذي عرف فيه الشعر كان سياقاً بلاغياً لا سياقاً فلسفياً منطقياً، وثانيهما أبو محمد القاسم السجلماسي الذي أدخل المصطلح ومفهومه في بنية الصناعة الشعرية^(٤) وأعتبره^(٥) عمود علم البيان وأساليب البديع.

وقد امتد هذا التأثير إلى ابن البناء المراكشي^(٦) الذي جعل التخيل ركناً تقوم عليه المخاطبات الشعرية. ولعل امتداد تأثير هذا المفهوم إلى العصور المتأخرة^(٧) وتسله إلى بيئة ثقافية كان المفروض أن يكون تأثرها بالثقافة اليونانية محدوداً، يفسر إشارة بعض المصادر العربية إلى علم من علوم الشعر لا يبدو أن المفاهيم النقدية العربية كانت تفتقر إليه، أقصد ما سمي بعلم مبادئ الشعر الذي عرف بأنه (علم باحث عن مقدمات تخيلية يحصل منها الترغيب أو الترهيب، وتختلف تلك المقدمات بحسب قوم قوم. وموضوعه الشعر من حيث مقدماته المناسبة من تتبع الأمور التخيلية. ومبادئه تحصل من تتبع أشعار الناس بحسب قوم قوم، والغرض منه تحصيل ملكة إيراد الكلام الشعري على مواد متناسبة، وغايته الاحتراز عن الخطأ فيها)^(٨).

وتخوف أبي العلاء من مثل هذا التأثير قد يكون وحده كافياً لتعليل سكوتة عن ذكر التخيل عند تعريفه للشعر، لكننا نميل إلى أن هذا الشاعر الناقد كان يسعى بالإضافة إلى ذلك إلى غايتين نقديتين أخريين إحداهما نتيجة للأخرى.

(١) انظر: نظرية المحاكاة لعصام قصبجي: ص ١٧٩ وغيرها.

(٢) انظر: المنهاج: ص ٦٢ و ٩٠، ونظريات الشعر: ص ١٣٥ - ١٤٢ ومناهج النقد الأدبي في الأندلس / أطروحة مرقونة: ص ٩٨.

(٣) انظر: المنهاج: ص ٨٩، حيث قوله: (الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية).

(٤) انظر: مقالة: تطور مصطلح التخيل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، للدكتور علاء الغازي / مجلة / المصالح: ص ٢٩٣.

(٥) نفسه: ص ٣١٧، وانظر مختلف مباحث المقالة ص ٢٩٣ - ٣٢٤.

(٦) -الروض المربع: ص ٨١، حيث يعرف الشعر بأنه (الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة).

(٧) كان السجلماسي وابن البناء حين في القرن الثامن.

(٨) كشف الظنون: ١٥٧٨/٢.

أما الغاية الأولى فنفي الشعرية عن نوع من الأقاويل يبدو أنه كان قد أصبح رائجاً بين المتأبين في عصره، وأقصد الأقاويل التي كانت قد أصبحت تعرف بالأقوال «المناندرية»، وهي أشعار يونانية مترجمة إلى العربية كانت تنسب إلى الشاعر اليوناني «مناندر»^(١).

وبيعنيانا من شيوع هذه الأقاويل التي كان بعضها من تأليف شعراء يونانيين آخرين غيره دلالتها على تسلل الثقافة الشعرية اليونانية إلى الثقافة العربية التي كانت تبحث عن الحكمة وتتوهمها في كل ما نسب إلى اليونان من مصنفات، فأشعار «هوميروس» كانت تنقل إلى العربية باعتبارها أقوالاً حكيمية^(٢) تهذيبية.

وإذا كانت المصادر قد سجلت أن حنين بن إسحاق سمع وهو ينشد شعراً باليونانية «لهوميروس»^(٣)، فإن الثابت أن أشعار اليونان أصبحت في عصر أبي العلاء - من حيث هي مضامين ومعان - رائجة، فقد نقل البيروني في القرن الرابع من الإلياذة والأوديسة ثلاثة أقوال شعرية لناظمهما، مترجمة إلى العربية^(٤).

إن الخلط في نسبة الأشعار اليونانية المترجمة إلى أصحابها يدل على أن الاهتمام كان منصرفاً إلى الأشعار نفسها لا إلى قائلها. وإذا كان البحث عن الحكمة قد أدى عن غير قصد إلى إخصاب الثقافة العربية بأشعار يونانية معربة بلغ الإعجاب بها حذاً دفع بعض المفكرين إلى تصنيفها في كتب خاصة^(٥)، فإن أهم ما ستكون هذه

(١) انظر: ملامح يونانية: ص ١٥.

(٢) نفسه: ص ٤٩. وانظر: اللال والنحل: ١٦٤/٢ - ١٦٦، حيث يذكر الشهرستاني أن أميوس الشاعر كان حكيمًا (يستدل بشعره لما كان يجمع فيه من إتقان المعرفة ومثانة الحكمة وجودة الرأي وجزالة اللفظ)، وينقل بعض حكمه ومقطعات أشعاره.

(٣) انظر: عيون الأنباء: ص ٢٥٨.

(٤) انظر: تلخيص ما للهند: ص ٣٣، ٦٩، ١٦٩.

(٥) مثل كتاب «الكلم الروحانية في الحكم اليونانية» لابن هندو الأديب الشاعر الحكيم، وكتاب «صوران الحكمة» لأبي سليمان المنطقي، ومختصره ومختبه. انظر: عيون الأنباء: ص ٤٢٩ - ٤٣٥، وملاح يونانية: ص ١٥، ٤٦، ٤٧.

الأشعار اليونانية قد فقدته عند ترجمتها إلى العربية أوزانها. إن ربط نقل هذه الأشعار بالحكمة لا يعني أن المتأدين لم يهتموا بترجمة الشعر اليوناني من حيث هو شعر، فأحد^(١) معاصري أبي العلاء كان قد ضمن كتابه ترجمة لأشعار صريحة قيلت كلها في الخمرة^(٢)، لكن صراحتها الشعرية هذه بالقياس إلى الحكمة الحاجة للأصل الشعري في النقول الأخرى لم تغير من كون الترجمة في النموذجين كليهما قد أفقدت الأشعار أوزانها دون أن تخل في الغالب بلغتها المخيلة المحاكية، المبينة في معظمها على التغيير والتبديل أي على المجاز والاستعارات والتشبيهات.

إن هذه الأشعار المترجمة عندما تقاس بالمقياس النقدي العربي تعد نثرًا صريحًا لأنها غير موزونة، لكن قياسها بالمقياس الفلسفي المنطقي الذي أشار إليه الفارابي - أي مقياس المحاكاة والتخيل - يلزم بالاعتراف بشعريتها وإن لم تكن شعرًا كاملاً لافتقارها إلى الوزن.

فشعريتها حسب المقياس الثاني ثابتة، لأنها قول شعري لا نثر مبتذل، وتسليم النقد العربي بوجود القول الشعري أو الكلام المخيل يعني ضمناً الاعتراف بوجود نوع شعري ثابت ليس شعرًا صريحًا كالقصيد، وليس نثرًا صريحًا كالخطب والرسائل والمقامات والأمثال ومسجوع المنشور ومرسله.

وسكوت أبي العلاء عن التخيل في تعريفه للشعر تعبير عن عدم اعترافه بشعرية الأقاويل المخيلة إذا افتقرت إلى الوزن، إلا أن نفي شعرية هذه الأقاويل لم يكن يهدف إلى رفضها من حيث هي نماذج فنية قابلة لأن تحتذى، ولكن إلى رفض وصفها

(١) المقصود الرقيق القيرواني (٤٣٦ هـ) صاحب كتاب قطب السرور. انظر: ملاح يونانية: ص ١٥. ويبدو أن اهتمام الشعراء بالثقافة الخمرية الشعرية لدى غير العرب كان ميكراً. انظر: فصول التماثيل: ص ٤٢، حيث يذكر ابن المعتز أن الروم أعرف الناس بالشراب وأوصفهم له. وانظر: ص ٢٠، ٤٠، ٦٤، ٨٦، ٨٨، ٨٩.

(٢) انظر: فن الشعر: ص ٣، حيث الإشارة إلى فن «الديثربوس»، وهي أشعار كان اليونان يتغنون بها في أعياد «باخوس» إله الخمر، والشعر الخمري عند أرسطو هو الفن الرابع بعد اللصقة والفحشاء والمهابة. انظر: الهامش رقم ٦ من الصفحة المذكورة.

بالشعرية ولو كان ذلك الوصف مقترناً بالتنبيه على كون شعريتها غير مكتملة. وتقودنا هذه النتيجة ضمناً إلى الغاية الثانية، ولعلها أهم هدف نقدي كان أبوالعلاء يسعى إلى بلوغه. لقد كان هذا الشاعر يدرك كغيره أن القرآن الكريم بيان معجز مختلف عن النثر والشعر لأنه (ما حذي على مثال ولا أشبه غريب الأمثال، ما هو من القصيد الموزون والرجز من سهل وحزون، ولا شاكل خطابة العرب ولا سجع الكهنة ذوي الأرب)^(١).

ويبدو أن تصور البيان القرآني خارج حدود المنظوم والمنثور سمح له بأن يخلخل هذه القسمة الثنائية التي تجعل النثر مقابلاً للشعر متمثلاً أشكالاً أخرى لا ترد إلى هذا ولا إلى ذاك:

مَنْطِقٌ لَيْسَ بِالنُّثْرِ وَلَا الشُّعْرِ

رَ وَلَا فِي طَرَائِقِ الرُّجَّازِ^(٢)

ولا نقصد أن تجاوز هذه القسمة الثنائية كان مجرد افتراض نقدي لأشكال أدبية غريبة يحتمل ابتكارها، فالفصول والغايات تكشف عن شكل تعبيرى غير مألوف لعل أبا العلاء كان مؤصلاً بعد استيحاء عناصره من القرآن الكريم، ومن الأقوال المناندية وبعض الكتابات الوعظية الصوفية التي كانت معروفة في عصره^(٣).

ولا يجد الباحث عند وقوفه على مصنف أبي العلاء هذا وعلى كتاب المدهش ومحاضرات الأبرار وروضة التعريف وما أشبهها^(٤) - لاستقلال بعض أساليب الصياغة الفنية فيها بأساليبها الخاصة - أية صعوبة في الجزم باستقلال الصياغة الفنية لهذه المصنفات عن الشعر لافتقارها إلى الوزن، وعن المعروف من الكتابات النثرية لما في لغتها من شعرية تقريبها من الشعر.

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٢) اللزوم: ٦٣٣/١.

(٣) انظر: قوت القلوب: ١٧٨/١ (شرح مقامات اليقين).

(٤) الكتب المذكورة على التوالي لابن الجوزي، وابن عربي، وابن الخطيب.

لقد اتهم أبو العلاء عند تأليفه الفصول والغايات بمحاولة معارضة الآيات القرآنية، ولا نريد أن نخوض في دلالة هذه التهمة، ولكننا نكتفي بأن نستخلص منها أن معاصريه أحسوا بأن البناء الفني اللغوي لهذا الكتاب يجعله مختلفاً عن الشعر وعن المؤلف من المنثور.

إن المحاكاة والتخييل عنصر من العناصر الفاعلة في هذا البناء كما سنرى، واعتبارها حسب المقياس المنطقي الفلسفي قولاً شعرياً لما فيها من تخيل ومحاكاة ولافتقارها إلى الوزن يجعلها كالأقوال الماندرية وغيرها من الأشعار اليونانية المترجمة قريبة من الشعر، فلماذا لم يسع أبو العلاء بذكره التخييل ضمن عناصر الشعر إلى إلحاقها بالأشكال الشعرية ولو لنفي تهمة معارضة السور والآيات عن هذا المصنف وعن نفسه.

إن تأليف الفصول والغايات وما أشبهه من المصنفات يعود إلى مرحلة العزلة، وهي مرحلة تتميز - كما سيتضح - مما قبلها بكونها المرحلة التي كان قد تنكر فيها للشعر، وأعلن تطبيقه له^(١) متخلياً عن صفة «الشاعر» كما يتبين من قوله: (إنما أجبته بنثير دون نظيم لأنني منذ سنوات قد عرضت عن تلك الهنوات)^(٢).

ومثل هذا الاعتذار عن إجابة من كاتبه بالشعر دليل على أنه كان متمسكاً بقرار السكوت عن قوله، وإلحاق هذا النوع من الكتابة النثرية / الشعرية بالشعر - باعتبارها قولاً شعرياً - سيكون لو حدث تراجعاً ضمنيّاً عن موقفه الراض للشعر. وإذا كان إثبات شعرية هذه الأقاويل مرهوناً بالتسليم بفاعلية التخييل في الشعر باعتباره عنصراً جوهرياً لا يفتقر إلى الوزن، فإن السبيل النقدي الوحيد إلى نفي شعرية هذه الأقاويل هو السكوت عن التخييل وربط الشعر بعنصر واحد هو الوزن.

(١) المقصود سكوته عن نظم الشعر ورفضه له من حيث هو إنجاز لا من حيث التصور والتظهير النقدي. انظر تفصيل ذلك في القسم ٢.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢، ومرجليوت: ص ٨٧.

إن مفهوم القول الشعري يختفي بمجرد إخراج التخيل من مجال الشعرية بالسكوت عنه عند تعريف الشعر، لأن افتقار هذا القول إلى الوزن يجعله نثرًا صريحًا مادامت فاعلية التخيل فيه قد تجوهلت نقدياً. وهي نتيجة تجعل رفضه للشعر يتخذ مظهر الرفض المطلق الصارم، لأن الفصول والغايات وما أشبهها ستكون في ظاهرها - حسب هذه النتيجة - مصنفات نثرية كغيرها من مصنفاته المشهورة.

لقد عرف أبو العلاء الشعر بأنه كلام موزون فربط الشعرية بالوزن، وسكت عن التخيل الذي روجت له النظرية الفلسفية فنفى الشعرية عن الأشعار اليونانية المترجمة، ونفاها ضمناً عن الأقاويل الشعرية وعن تسبيحاته وتأملاته، فبرهن بذلك على كونه الناقد الذي يصوغ التصورات النقدية لحماية منجزه من أن ينسب إلى شكل فني لا يريد له أن يكون علامة عليه.

إن ابن سعيد كان ممن سلموا لأبي العلاء بقوة الشاعرية حين وصفه وهو يحتج ببيت له من سقط الزند بأنه (أشعر من ملك طرق التخيل)^(١)، وفي هذا الوصف شهادة له بالبراعة فيه.

وكان من المنتظر أن تكون هذه البراعة مع ما دلّ عليه سكوته عن القافية من تأثر بالنظرية الفلسفية وإهتمام بالقوانين الشعرية الكلية سبباً في جعل التخيل كالوزن فصلاً في حد الشعر إن لم يُجعل الفصل المقدم فيه.

ولعل هذا كان سيكون مقبولاً نقدياً في عصر بدأ فيه مفهوم التخيل يشد إليه إهتمام من سوى الفلاسفة من المتأربين، لكن تنكره للشعر في مرحلة العزلة فرض عليه التكرار للتخيل حتى تظل الشعرية مرتبطة بالوزن وحده، وحتى يظل مصنف كالفصول والغايات بعيداً في ظاهره عن شبهة الشعرية في مرحلة كان قد أعلن فيها أنه طلق الشعر.

(١) دلائل البرزخين: ص ٣٢. ولعل الصواب في النص: من سلك.

لقد كان من الممكن تفسير سكوته عن التخيل بأنه تكرار لا دلالة له لمقولات النظرية النقدية العربية التي لم تستوعب مفهوم القول الشعري، لكن تمرده عليها وتبنيه التصور الفلسفي، وسكوته عن القافية عند حده للشعر اختيارات أبانت أن لسكوته عن التخيل أيضاً دلالة.

الفصل الثاني الأنماط الشعرية

يرتبط بروز مشكلة الأنماط الشعرية في النظرية العلانية بالحيرة النقدية التي كان أبو العلاء يعلنها أمام بعض ما رواه الرواة عن العرب وتداوله العلماء من أشعار اختلفت شرائط أوزانها أو أوزانها: (وإني لأحار يا معاشر العرب في هذه الأوزان التي نقلها عنكم الثقات وتداولتها الطبقات...) (١).

وعندما كان يجد من القرائن ما يكشف له عن أن هذا الاخلال بالوزن إنما يعود إلى فساد الرواية والنقل، كان لا يتحرج من تجهيلهم وإصلاح ما بدا له في روايتهم خطأ: وفي «كتاب الصعاليك»:

وَبَلَدَةٌ مُوحِشَةٌ أَرْجَاؤُهَا
أَضْدَاؤُهَا مَغْرِبُ الشُّفْسِ ثَنَانٌ

وقد لحق هذا البيت الفساد بزيادة هاء التانيث... وأشبه ذلك أن يكون من سوء النقل. وتصحيح الوزن أن يكون بغير هاء: « وبلدة موحش أرجاؤها. ويعد هذا البيت:

جَاوَزَتْهَا وَصَاحِبِي عَيْرَانَةٍ
فِي مَرْقَةٍ بِهَا عَنِ الدَّفِّ ثَعَانٌ

فقد أفسد الوزن بقوله: «وصاحبي» بزيادة الواو، وإنما تصحيح الوزن أن يقال: «جاوزتها صاحبي عيرانة». وهذا الفساد متجانس، ولا شك أنه من جهل الرواة (٢).

(١) رسالة الغفران: ص ١٩٧. والكلام على لسان ابن القارح يخاطب عدي بن زيد.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٠ - ٥٤٢. والمقصود بالخطأ هنا الجمع بين وزنين في نفس المنظومة بالخروج من

وقد يجد في سند بعض هذه الروايات اسم عالم ينزهه لديه عن مثل هذه الأخطاء فيبدو متردداً بين الحكم على فساد الوزن بأنه خلل ناجم عن جهل النساخ، والحكم عليه بأنه أصل في الرواية نفسها: (ولحيب بن أوس كتاب يعرف بكتاب القبائل فيه خمس وثلاثون قبيلة.... وفيه أبيات من قصيدة المرقش التي أولها:

لَابِنَّةٌ عَجَلَانٌ بِالْجَرْعِ رُسُومٌ
لَمْ يَتَعَفَّنِينَ وَالْعَهْدُ قَدِيمٌ

وهي في وزن هذه الأبيات الماضية. وفي ما ذكر حبيب فساد بهن، فيجوز أن يكون أفسده من نسخ الكتاب من بعد حبيب، ويجوز أن يكون حبيب ذكرها على ذلك لأنه وجدها في النقل عليه فأقرها على ما وجد)^(١).

إلا أن الغالب عليه الميل إلى اعتبار فساد الوزن أصلاً في الرواية التي يتبناها مكثفياً بالتنبيه على ما تضمنته من شعر مختل الوزن: (فمثله مثل هذه الأبيات التي هي في كتاب سيبويه كما أذكر، وقد غيرها بعض الناس رغبة في إصلاح الوزن، وهي:

كَنِيْفًا رَأَيْتَ زُبْرًا
أَقْطَطَا أَوْ ثَمَرًا
أَمْ قَرَشِيًّا بَازِلًا هَزِيرًا

ألا ترى إلى قصر البيتين الأولين وطول البيت الثالث، وبعضهم ينشده: (أم قرشيًا صقرا). والرواية الصحيحة في كتاب سيبويه كما أخبرتك، والرواية الأخرى أصح وأوزن. وقد جاء عنهم نظير لذلك ونحو منه، قال الراجز:

يَا تَيْمٌ كُونِي جَذْلَةً
أَغْنَى امْرُؤًا مَا قَبْلَهُ

البسيط إلى الرجز.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٠

إِذَا قَاتَلْتُ تُيْمَ وَفَرْتُ حَنْظَلَةَ وَاسْتَوْعَلْتُ كُلَّ وَكَانَتْ وَعَلَةَ

فالبيتان الأولان يقصران عن البيتين الآخرين قصرًا ليس بخاف^(١).

والرواية الثانية المصححة للوزن في الأبيات الرائية هي رواية المبرد^(٢)، ومعروف عن هذا العالم البصري أنه كان كثيرًا ما يغير^(٣) الرواية عندما تكون متضمنة لتركيب يخالف الأقيسة النحوية أو بناء يخالف القواعد العروضية.

لكن الواضح أن أبا العلاء كان يرفض مثل هذا التصرف في الروايات ولو كان القصد من ذلك إصلاح بعض ما يبدو فيها فسادًا أو خطأ، ومفهوم هذا أن تشدده كان يزداد عندما يكون التصرف المقصود في الرواية مؤبياً إلى إفساد الوزن ولو كان هذا التغيير منسوباً إلى علماء لهم مكانتهم، كما يتبين من رده رواية من أنشد من البغداديين بعض أبيات معلقة امرئ القيس بزيادة الواو في أولها^(٤).

لكن ما يظل صريحاً سواء أكانت رواية الواو لديه ضعيفة أم صحيحة موثقة حكمه على الوزن بالفساد والاختلال. وإذا كان فساد الوزن في الروايات الضعيفة يفسره جهل الرواة أو النساخ، فإن الإشارة إلى أن هذا الفساد أصل في بعض الروايات الموثقة يجعلنا أمام موزون شعري قديم تناقلته الرواة الثقة دون أن يمنعهم ما فيه من اختلال إيقاعي^(٥) من تداوله وتناقله.

لقد كان أبو العلاء يحس بأن ما نقلته بعض الروايات من الأشعار القديمة المختلة الوزن كان أولى بأن لا ينقله الراوية الأول أصلاً، وإن كان قد روي وأصبح ملزماً

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٣١.

(٢) انظر: الكامل: ١٧٨/٣.

(٣) انظر: الكامل: ٣٤ / ١، حيث يرفض رواية (تمرون النيار...)، و ٢٤٤/٢، حيث يغير رواية (اليوم اشرب...).

(٤) رسالة الغفران: ص ٣١٣ - ٣١٥.

(٥) بالقياس إلى الأوزان الخليلية.

للرواة اللاحقين فقد كان الأولى أن لا يروى ضمن المنظوم: (لو أنشدتك لزعمت أنني قد كسرت، ولم تتغاض عن خلل إن كان مثل ما تغاضى [عنه] من تقدم لعبيد بن الأبرص في قصيدته فرويت في جملة المنظوم إلى اليوم، وكما ترك الأعشى وما صنع في قوله:

أَلَمْ تُرَوِّا إِرْمًا وَعَادَا

أُودَىٰ بِهَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ

وقد حملت الرواة كلمة الطرماح وهي وزنان مختلفان، أعني قوله:

طَالَ فِي رَسْمٍ مُّهْدِيٍّ أَبَدُهُ

وَعُقْبَىٰ وَاسْتَوَىٰ بِهِ بِلْدُهُ^(١)

إن هذا التعجب من رواية القدماء لبعض الكلام المختل غير الموزون ضمن المنظوم ووصفهم له بأنه شعر يضع أبا العلاء أمام إشكال نقدي ما كان ليجد نفسه أمامه لو تعلق الأمر بنماذج مولدة أو بمرويات انفرد بها رواة متأخرون، إشكال ينشأ من كون الشعرية تصبح بقبول هذه المرويات القديمة المختلة أوزانها صفة يشترك فيها ما اتزن من الكلام وما قفي ولم يتزن، وفي هذا الاشتراك في نفس الصفة رغم وضوح الاختلاف دليل على كون صور الكلام الذي كان الجاهليون يعتبرونها شعراً صوراً متعددة لا صورة واحدة هي صورة الشعر الموزون فقط.

وتعدد هذه الصور يعني تعدد أنماط من الكلام تلتقي كلها في كونها عند العرب شعراً وإن لم تكن كلها موزونة بأوزان العروض الخليلي، فهل سلم هذا الشاعر الناقد الذي جعل الوزن الفصل الحائز للشعر عما ليس شعراً بوجود أنماط شعرية غير الشعر الموزون.

إن حل أبي العلاء لهذا الإشكال يمكن أن يلتبس في إشارته الساخرة إلى أن ما يعرفه الآدميون من الأوزان قليل^(٢)، وهي إشارة تفيد أنه كان كغيره يتصور كثيراً من العلاقات الإيقاعية المحتملة التي يمكن أن تكون أوزاناً خارجة عما ذكره الخليل.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٩١، وانظر ما تقدم.

ولا يمتنع أن تكون هذه الأنماط الشعرية قد استمدت شعريتها في الأصل من أوزان قديمة لم يستوعبها العروض الخليلي فبدت مختلفة غير موزونة. وقد لمح الجرجاني وهو يعرض وجوه الإعجاز إلى فساد رأي من زعم أن النسق الذي نراه في ألفاظ القرآن الكريم (إنما كان معجزاً من أجل أن كان قد حدث عنه ضرب من الوزن يعجز الخلق عن أن يأتوا بمثله)^(١)، وهو تلميح يدل ضمناً رغم فساد الرأي الملمح إليه على أن بعض العلماء كان يفترضون وجود مقاييس إيقاعية شعرية خارج التصور الخليلي لا تتركها طباعهم.

ولعل ابن مسكويه كان من بين هؤلاء، فقد حاول تفسير مثل هذا الاختلال برده إلى تحول أنواق المولدين، لأن ما أصبحت طباعهم تنفر منه كان لدى الجاهليين - في رأيه - أشعاراً موزونة تقبلها طباعهم، وعلل ذلك بأن الشعر الجاهلي كان مصحوباً بالحنان تقوم مافيه من خلل وتجبر ما فيه من زحاف^(٢)، لكن هذا التفسير وإن كان في حد ذاته مقبولاً ليس كافياً لرفع الإشكال.

إن مشكلة الأنماط التي تواجه أبا العلاء لا تكمن في فساد أوزان بعض المرويات الشعرية القديمة أو اختلالها فحسب لأن كثرة المصطلحات القديمة والألقاب التي وصف بها العرب القدامى الشعر ورددها أبو العلاء كافية لأن تكون إشكالاً نقدياً^(٣)، فضلاً عن الشعر، تشير المصادر إلى القريض والقصيد والرجز، وسياق الإشارة إليها يفيد أنها لم تكن في معظمها ترد عند القدماء بمعنى واحد.

ووقوف أبي العلاء المتكرر عندها دليل على أنه كان مشغولاً بمفاهيمها وبما يترتب عنها من دلالات نقدية تربك تصويره للشعر وتخل به، فسياق ورود مصطلح قريض في قول الوليد بن المغيرة: (لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه

(١) دلائل الإعجاز: ص ٣٦٤.

(٢) انظر: الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد: ص ٣٣٨.

(٣) انظر: مقالة تداخل المصطلحات للمؤلف: مجلة كلية الآداب / فاس - عدد (٤) خاص بندوة المصطلح. السنة

١٤٠٩هـ / ١٩٨٨ م، ص ٣٢ - ٣٩.

ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر^(١)، يفيد أن هذا المصطلح ليس مرادفاً لمصطلح الشعر، وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى التعبير عن عدم اطمئنانه إلى أن معنى القريض في القولة السابقة هو ما تذهب إليه (المعاجم من أن القريض هو الشعر بعامه، لأن هذا يجعل اللفظ في سياق المعنى عبثاً)^(٢)، إذ لا يستقيم في رأيه أن يكون الشيء أصلاً وفرعاً وכלّاً وبعضاً^(٣).

لكن أبا العلاء لا يجد في مثل هذا التعبير أية حجة على أن القريض لا يعني الشعر، فالقريض لديه هو الشعر نفسه كما يدل على ذلك قوله: (والقريض اسم للشعر)^(٤)، أو قوله: (السرح المال الراعي، واستعيرها هنا للقريض أي الشعر)^(٥).

وقد كان الشيخ يعرف أن القريض يرد مقابلاً للرجز لأن العرب كانت (تفرق بين قولهم القريض والرجز)^(٦)، ويستشهد على ذلك بقول الأغلب العجلي: (أرجزاً تريد أم قريضاً)^(٧)، لكن لا يبدو أنه كان يجد في هذه التفرقة دليلاً على كون القريض ينتمي إلى جنس أدبي غير الذي ينتمي إليه الرجز، لأن القريض لديه هو الشعر، ولأن العرب تفرق في كلامها بين الشعر والرجز دون أن يكون ذلك دليلاً على اختلاف الجنسية: (فإن قلت أيها السامع إن قول العرب: رجز وشعر دليل على أنهما مختلفان في الجنسية، فإن ذلك ليس بدليل على ما قلت لأنهم يقولون فعلت بنو هاشم وحمزة ابن عبد المطلب. وفي الكتاب العزيز: «من كان عدواً لله وملائكته ورسوله وجبريل وميكائيل... الآية»، وقد علمنا أن جبريل وميكائيل من الملائكة، والشيء يخص بالذكر ليرفع من شأنه أو ليوضع بذلك من أمره)^(٨).

(١) السيرة النبوية لابن هشام: ١ / ٣٧٠.

(٢) انظر: مقالة المقبوض والمبسوط: مجلة ك. ا/فاس - عدد (٤) خاص بنووة للمصطلح. السنة ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م، ص ٢٥٢.

(٣) نفسه: ص ٢٥٢.

(٤) اللامع العريزي / للوضح: ورقة ١٧.

(٥) نفسه: ورقة ٦٠.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٢٥ ب / تحقيق: ص ٧٦.

(٧) انظر اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٧.

(٨) الصامه والشافح: ص ١٨٨. وانظر: الآية ٩٧ من سورة البقرة. وقد حرفت المحققة الآية بزيادة قل في أولها.

إلا أن إلحاحه على كون «القريض / الشعر» والرجز جنسًا واحدًا لا يعني أنه يرد التفريق بينهما إلى الاختلاف في النوعية أي كونهما نوعين مختلفين ينتسبان إلى جنس أعلى منهما يشملهما، فالعلاقة بين الشعر أو القريض وبين الرجز علاقة بين الجنس والنوع الذي يتفرع منه وإن أوحى التفريق بينهما في كلام العرب بأنهما نوعان لا نوع وجنس: (وقد تقدم أن الشعر نوع من جنس وذلك الجنس هو الكلام، وإذا صح ذلك قلنا: إن الشعر جنس والرجز نوع تحته)^(١).

وإذا أن القريض لديه هو الشعر نفسه، فإن قوله: (وإن الرجز لمن سفساف القريض)^(٢)، حرص منه على تأكيد علاقة التبعية هاته التي يكون فيها القريض أو الشعر جنسًا تتفرع منه أنواع أخرى منها الرجز.

إن الجنسية والنوعية في فكر أبي العلاء مقياسان لتمييز المتشابهات بعضها من بعض، لذا نجد الاعتماد عليهما يتردد في مؤلفاته، (فالجينية قرابة بين المتجانسات ثم يتفرع ذلك إلى ترتيب الأنواع)^(٣). إلا أنه باعتماده على هذين المقياسين لتأكيد شعرية الرجز ورد رأي من زعم أنه ليس بشعر، يكون قد وضع مفهوم الشعر نفسه في صلب إشكالية الأنماط.

فرغم كون عبارة «أنواع القريض» التي يتضمنها قوله: (فقرأ علي ما أنشأه من أنواع القريض)^(٤) لا تعدو كونها إشارة إلى أغراض الشعر المعروفة، يظل اعتباره الرجز نوعًا ينتسب إلى جنس أعم منه هو الشعر دليلًا على أنه كان يدرك أن المفهوم الحقيقي للأنواع الشعرية أوسع من أن يكون مجرد أغراض كالمديح أو النسب.

لقد مال التصور النقدي المدرسي إلى دراسة الشعر باعتباره مفهومًا بسيطًا غير مركب يمكن تصنيفه حسب معانيه الكبرى إلى الأصناف التي اصطلح على

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٨١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٧٠، ونظر: قوله أرى الحي جنسًا ظل يشمل عالمي ... بنوعه لا بورك النوع والجنس. اللزوم: ٩/٢. ونظر إشارته إلى أن الغريزة أنواع وأجناس: اللزوم ٤٩/٢.

(٤) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

تسميتها بالمديح والهجاء والفخر والنسيب والغزل إلخ، أو تصنيفه حسب أوزانه إلى طويل ومديد وبسيط ووافر وكامل.....، إلا أن هذا التصنيف لا يخل بكون الشعر مفهوماً بسيطاً أي واحداً غير متنوع.

فالأغراض الشعرية كلها - وكذلك الأوزان - ليست إلا وجوهاً لفن واحد هو القصيد، وإذا كان تصنيف الشعر حسب أغراضه^(١) لا يثير أي إشكال نقدي في علاقته بقضية الأنماط فإن في تصنيفه حسب الأوزان ما يثير بعض الإشكال.

فالرجوع إلى المصادر يكشف للباحث عن أن القدماء كانوا يميلون إلى تمثلي مفاهيم هذه الألفاظ المتعلقة بالشعر عبر نظام ترتيبي يكون فيه مصطلح قصيد مرادفاً لمصطلح شعر^(٢)، وتكون فيه مصطلحات كالرجز والرمل والهزج والخفيف - مثلاً - دالة بالضرورة على بعض الأوزان التي يتحقق من خلالها القصيد.

إن القصيدة ليست إلا التشخيص المفرد للقصيد^(٣)، والمقطوعة التي تعتبر بالقياس إلى القصيدة شعراً غير مكتمل لا تختلف عنها حسب التصور المشهور إلا من حيث عدد الأبيات المتراكمة، فالمقطوعة عندما تبلغ عدداً من الأبيات تصبح قصيدة، ولا يحتاج هذا التحول إلى أي تنظيم ظاهر جديد للمكونات الموسيقية الشعرية لأن المقطوعات تشارك القصائد في استغلال إيقاعات نفس الأوزان، ومن بين هذه الأوزان الرجز والرمل والهزج والخفيف.

لقد كان هذا التمثل الأحادي للشعر العربي القديم عبر صورة واحدة هي القصيدة هو التمثل الذي ساد واستقر لدى معظم النقاد القدماء ولدى كثير من المحدثين، لكن بعض ما نعتز عليه من النصوص والإشارات النقدية يعتبر رغم قلته تشكيكاً ضمنيّاً في سلامة هذا الفهم الموحد لدلالة هذه المصطلحات بربطها بالمفاهيم العروضية الخليلية باعتبارها مفاهيمها الوحيدة.

(١) الملاحظ أن هذا التصنيف يعتبر قاصراً لاحتمال ورود معاني المديح وغيره من الأغراض في جنس أنبي آخر غير الشعر كالرسالة واللقامة.

(٢) من حيث هو لفظ موزون مقفى يدل على معنى، كما عرفه بذلك قدامة.

(٣) لأن الناء في القصيدة دالة على المفرد.

فمن المصطلحات التي يذكر ابن وهب أن الخليل اخترعها^(١) الطويل والمديد والهزج والرجز، والنص على أنها مخترعة دليل على جدتها.

وإذا كانت هذه الإشارة إلى الجدة لا تترك الباحث عندما تكون متعلقة بمصطلحي الطويل والمديد اللذين لا يظهران في المصادر القديمة إلا داخل المنظومة الخيلية، فإن اعتبار مصطلحي هزج ورجز مخترعين رغم ورودهما في نص سابق^(٢) بزمه لعروض الخليل، دليل على أنهما لا يردان في المصادر بنفس المفهوم الاصطلاحي.

إن المصادر والدواوين القديمة تتضمن نصوصاً نثرية وشعرية غير قليلة تفيد أن مفهوم الرجز كان يرد باطراد مقابلاً لمفهوم القصيد^(٣)، والمقابلة بينهما تكشف عن أن التفريق بينهما تصور نقدي قديم، وهو تمييز كان يشعر العلماء بأن المفهوم الشائع لمصطلحي قصيد ورجز مفهوم غير دقيق، لذا حاول بعضهم رفع هذا اللبس بجعل التقابل بين القصيد بكل أوزانه وبين وزن الرجز لاسيما المشطور والمنهوك، فالرجز (يسمى قائله راجزاً كما يسمى قائل بحور الشعر شاعراً)^(٤).

وكان من الممكن الاطمئنان إلى هذا التقسيم لولا أن الشطر والنهك مما يدخل السريع والمنسرح فضلاً عن الرجز.

لقد نبه الأخفش على أن الرجز عند العرب (كل ما كان على ثلاثة أجزاء)^(٥)، وذهب ابن جني إلى أن كل شعر (تركب تركيب الرجز سمي رجزاً)^(٦)، وبسط أبو العلاء القول في أن تلبيات العرب الموزونة التي تعد في رأيها كلها من الرجز^(٧) جاءت على

(١) نقد النثر: ص ٧٤.

(٢) المقصود قول ابن الغيرة: «لقد عرفنا الشعر...» السيرة: ٢٧٠/١ وانظر ما تقدم.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٢ - ٤٣ و ٤٦١ - ٤٦٩. ومفهوم الشعر / الشرقاني / رسالة مرقونة: ٣٦/١ - ٣٧ و ٤٤٦/٢.

(٤) لسان العرب: مادة رجز.

(٥) لسان العرب: مادة رجز.

(٦) نفسه: نفس الجذر.

(٧) رسالة الغفران: ص ٥٢٧.

منهوك الرجز السريع ومنهوك المنسرح كما جاءت على مشطوره ومشطور السريع^(١)، ونقل ابن رشيقي عن الجوهري ما يقارب هذا^(٢).

ومثل هذا التوسع في فهم دلالة مصطلح رجز يجعلنا أمام مفهومين اصطلاحيين لنفس الكلمة، أولهما يحيل على الرجز / الوزن الذي ذكره الخليل ضمن الأوزان الخمسة عشر، والثاني يحيل على فن واسع من النظم يشمل الرجز/الوزن ومشطور السريع ومنهوك المنسرح.

إلا أننا نجد من العلماء من رفض هذا التوسع محاولاً رفع اللبس الذي ينجم عن المقابلة بين الرجز والقصيد بسلب الرجز شعريته، فالمفهوم الأحادي لمصطلح شعر يجعله مرادفاً للقصيد، وإذا كان الرجز غير القصيد فالنتيجة أنه - أي الرجز - (ليس بشعر عند أكثرهم)^(٣).

لكن هذا النفي لشعرية الرجز لا يرفع اللبس لأن العلاقة بينه وبين سميهِ الذي ذكره الخليل ضمن أوزان الشعر العربي تظل إشكالاً نقدياً. ولا يبدو أبو العلاء مطمئناً إلى التفسير الذي يجعل الرجز جنساً غير شعري، فرغم كونه ينقل عن بعض العلماء قولهم: (الرجز كله ليس بشعر)^(٤)، نجده يرفض - محتجاً - أن يكون الرجز جنساً من الكلام مختلفاً عن الشعر^(٥) لأن القصيد والرجز لدية جنس واحد^(٦). إن أبا العلاء بتفريقه بين الرجز والقصيد باعتبارهما نوعين أو نمطين شعريين وبين الشعر باعتباره جنساً من الكلام شاملاً، يلزم الباحثين ضمناً بالاعتراف بمشكلة تداخل المصطلحات^(٧) والمفاهيم الاصطلاحية، إذ لا يتصور أن يكون الرجز نوعاً شعرياً مستقلاً عن القصيد ويكون في الحين نفسه وزناً من أوزانه.

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٤ - ٥٣٧، وانظر: الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٢) العدة: ١٨٢/١.

(٣) لسان العرب: مادة رجز. وانظر: العدة: ١٨١/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٩.

(٥) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ١٨١. (ولما ذكرت ذلك خشية أن تذهب إلى أن الرجز..).

(٦) الصاهل والشاحج: ص ١٨٢.

(٧) انظر: مقالة: تداخل المصطلحات... / مجلة ك. أ - عدد (٤) خاص بندوة المصطلح، السنة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨ م: ص ٣٢.

والرجوع الى بعض الإشارات القديمة يكشف لنا عن أن الميل إلى التمثل الأحادي لمصطلح رجز قد أدى إلى الخلط بين مفهومين اصطلاحيين متباينين يحيل أحدهما على الرجز/الوزن الذي عد أحد أوزان القصيد، بينما يحيل الثاني الرجز/النوع أو النمط الذي كان يعد عند العرب القدامى - مثل القصيد - نوعاً من أنواع الكلام الشعري.

فالرجز (نوع من الشعر القصير ويحر من بحور الشعر... وبالجملة فالرجز يستعمل بمعنيين أحدهما الشعر الذي له ثلاثة أجزاء كمشطور الرجز والسريع، وثانيهما بحر من البحور المشتركة بين العرب والعجم وهو مستفعلن ستة أجزاء)^(١).

ويبدو أن هذا التداخل بين المفهوم العروضي وصورة النمط لم يكن مقصوراً على مصطلح رجز وحده، إذ يفهم مما سمعه الأخفش من بعض الأعراب أن مفهوم الشعر عندهم كان يتسع ليشمل غير القصيد والرجز، فقد سمع (كثيراً من العرب يقول: جميع الشعر قصيد ورمل ورجز، أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام)^(٢).... والرمل: كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل، والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء^(٣). واكتفاء هذا التقسيم المسموع من العرب بالإشارة إلى الرمل والرجز يدل على أن التصنيف لا يتعلق بتعداد البحور الشعرية، وبذلك يكون الأخفش قد نقل ما يثبت أن لجنس الشعر أنواعاً ثلاثة هي القصيد والرمل والرجز.

وإذا نحن تأملنا في الدلالة العميقة لقول ابن بزرج: (أقصد الشاعر وأرمل وأهزج وأرجز، من القصيد والرمل والهزج والرجز)^(٤)، وجدنا أنفسنا أمام نوع أو نمط رابع هو الهزج الذي كان الوليد بن المغيرة قد أشار إليه في قولته المشهورة^(٥).

(١) كشف اصطلاحات الفنون: ٢٨/٣ (مصطلح الرجز).

(٢) ورد نفس النص في لسان العرب مادة: «قصد»، مع إضافة عبارة: «والخفيف التام». وسياق كلام الأخفش يفيد أن هذه العبارة سقطت من الأصل الذي نشر عنه عزة حسن كتاب القوافي.

(٣) للقوافي: ص ٦٧-٦٨.

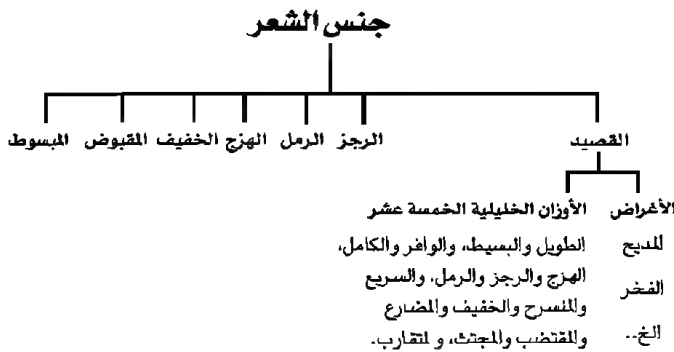
(٤) لسان العرب: مادة قصد.

(٥) السيرة: ٢٧٠/١، حيث قوله: (لقد عرفنا الشعر كله ورجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه).

ويرد نفس التعداد الرباعي لأنواع جنس الشعر في ما نقل عن أبي الحسن الأهوازي أنه (ذكر في كتاب القوافي أن الشعر عند العرب ينقسم إلى أربعة أقسام: الأول القصيد.. الثاني الرمل.. الثالث الرجز.. الرابع الخفيف)^(١)، لكن ما يلاحظ في هذه القسمة الرباعية أن «الخفيف» حل فيها محل «الهزج» وهو اختلاف يدل على وجود نوع شعري خامس هو الخفيف.

وإذا ما عدنا إلى قولة الوليد بن المغيرة، وجدناها تتضمن ما يفيد وجود نوع سادس وآخر سابع هما المقبوض والمبسوط، هذا إذا لم نعتبر القريض نوعاً ثامناً^(٢).

وإذا اكتفينا بهذه النصوص وحدها مفترضين عدم وجود نصوص أخرى غيرها جاز لنا أن نتحدث عن القصيد باعتباره نوعاً أو نمطاً شعرياً واحداً من سبعة أنواع تنتمي كلها إلى جنس واحد شامل لها هو الشعر كما يتضح من التفريع الآتي:



لقد رد أبو العلاء الرأي الذي ينفي أن يكون الرجز شعراً، ونص على أن (الشعر جنس والرجز نوع تحته)^(٣) وعلى أن القصيد والرجز جنس واحد^(٤)، مؤكداً بذلك

(١) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (تحقيق لطفی عبد البديع، طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

(٢) استثنائاً بما ذهب إليه أبو العلاء، انظر: ما تقدم، حيث الحديث عن القريض والرجز.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٨١.

(٤) نفسه: ص ١٨٢.

اعترافه الصريح بنوعية الرجز ونمطيته واستقلاله عن القصيد وإن كان موقفه النقدي منه مختلفاً عن موقفه من القصيد كما سيتضح. لكن الملاحظ أنه لم يول الأنماط الأخرى نفس الاهتمام.

ولا نشك في أن ما توافر لأبي العلاء من النصوص والرويات كان يسمح له بأن يخصص باقي الأنماط أو الأنواع بنفس العناية التي خص بها الرجز، ولا نجد لهذا الإهمال إلا تفسيراً واحداً هو رغبته في أن يجعل السكوت عنها أو إيراد ألقابها في سياق دلالي مضطرب وسيلة إلى إمامتها نقدياً وتصويرها في حكم المندوم.

فالإشارة إلى الهزج ترد لديه في سياق الحديث عن الطرائق الثماني^(١) المرتبطة بصناعة الغناء. ونعثر على مثل قوله: (لأن في الشعر هزجاً)^(٢)، لكن سياق الكلام يفيد أنه يقصد به الوزن الخليلي^(٣) المعروف. وترد الإشارة إلى المقبوض والمبسوط في قوله ملغزاً: (..لأريت الطويل العاثر مديداً والخفيف المقبوض بسيطاً إليهم..وأردت بالمقبوض الذي قبضه الكف.. وأوهمت أنني أريد المقبوض الأجزاء.. وليس في الخفيف من الأوزان قبض، فذلك تقوية للإلغاز.. وعנית بالبسيط المبسوط للضرب لأن في الشعر وزناً يقال له البسيط...)^(٤)، لكن تصريحه بأن الإلغاز بهذه الكلمات إنما هو عن الأوزان التي سماها الخليل دليل على أنه تعمد أن يفرغ قولة الوليد بن المغيرة من دلالاتها من خلال جعلها حاضرة في ذهن القارئ بلفظها دون دلالاتها النقدية المغيبة، وبذلك يظل مفهوم المقبوض والمبسوط مفهوماً مبهماً رغم محاولة بعض الدارسين

(١) الفصول والغايات: ص ٨٨ - ٨٩ والصاهل والشاحج: ص ٢٠٣

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨، وانظر إشارة بلاشير إلى عدة مفاهيم يحتملها مصطلح هزج في: *Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe: Notes sur la terminologie Primitive. Par Régis Blachère, ARABICA VI: p 136.*

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٧ - ٥٤٨.

(٤) نفسه: ص ٥٤٨.

تجلية هذا الإيهام^(١) ورغم ورود لفظة بسيط لدى أبي العلاء مقترنة بالنشيد في سياق يوحي بأنها كانت اصطلاحاً مرتبطاً بطريقة من طرق الأداء الصوتي في صناعة الإنشاد عند العرب القدامى^(٢).

وتتردد في مؤلفاته الإشارة إلى الخفيف لكن ذلك يظل مرتبطاً بالحديث عن طرائق الغناء^(٣) أو بوزان الخليل، ولعل الإشارة الوحيدة التي بدا فيها مصطلح خفيف ملمحاً إلى النمط الرابع الذي ذكره الأهوازي^(٤) هي قوله: (..صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل...)^(٥)، فإيراد المصطلح هنا ضمن الحديث عن الصناعة الشعرية يفيد أن المقصود به ليس طرائق الغناء، كما أننا لا نستطيع تفسيره بالوزن الخليي المعروف لأنه ورد مقترناً بالثقيل، ولم يذكر علماء العروض وزناً يحمل هذا اللقب، لكننا عندما نعود إلى ما وصف به أبو الحسن الأهوازي النمط الرابع^(٦) في قوله: (الرابع الخفيف وهو المنهوك وأكثر ما جاء في ترقيص الصبيان واستقاء الماء من الآبار)^(٧)، نلاحظ أنه ميز الخفيف بقصره الشديد الذي يجعله صالحاً لترقيص الصبيان، وهو قصر ناجم عن النهك أي نهاب ثلثي أجزاء البيت، وهذا التمييز شبيه بما ميز به أبو العلاء الخفيف. فمقابلته الخفيف لما قصر من الأبيات والثقيل بما طال منها يدل على أنه يقصد به ما بني من الشعر على أبيات قصيرة قليلة الأجزاء، وأنه يقصد بالثقيل ما بني منه على أبيات طويلة كثيرة الأجزاء، ولا يختلف هذا عن تفسير الأهوازي للخفيف المنهوك من الشعر.

إن هذه الإشارة رغم ما فيها من تلميح إلى مفهوم الخفيف النمط تفتقر إلى الوضوح الذي يسمح باختراق الحاجز النقدي الذي اختاره أبو العلاء لحجب مفاهيم

(١) يعترف بلاشيز بكون المصطلحين مبهمين. انظر: مقالته المذكورة: ص ١٤٠-١٤١، والعروض والقافية / العلمي: ص ٣٤. وانظر مقالة: المقبوض والبسوط: مجلة ك. ا. عدد خاص بالمصطلح: ص ٢٥٥.

(٢) انظر: قوله في اللزوم: ٣١٨/١ ومنها بسيط مقتضى ونشيد.

(٣) انظر: قوله مثلاً في سقط الزند/ شروح: ص ١١٠٩: وهواك عندي كالغناء لأنه ... حسن لدي ثقيله وخفيفه.

(٤) انظر ما تقدم.

(٥) الصامِل والشاحج: ص ٤٥٤. وانظر النص بأكمله في ما تقدم.

(٦) بعد القصيد والرمل والرجز. انظر: ما تقدم: الصفحة السابقة.

(٧) كشف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

بعض الأنماط الشعرية القديمة ونماذجها المنجزة^(١)، وأقصد حاجز الصمت والتظليل والإيهام الذي جعله سبيلاً إلى إماتة بعض المفاهيم النقدية والموروثات الشعرية التي خالفت تصويره للشعر ولم تستسغها غريزته فتركها للنسيان يطوي ذكرها، ولم يكلف نفسه عناء التصريح^(٢) برفضه النقدي لها. ولا يبدو الشاعر مهتماً بصياغة موقفه النقدي من الأنماط الشعرية القديمة إلا في حديثه عن الرمل والرجز. أما الرمل فيبدو أن مفهومه الدقيق^(٣) لم يكن واضحاً لدى من تعرض له من العلماء قبل أبي العلاء، فالأخفش^(٤) يجعله مرة عيباً من عيوب الشعر في سياق حديثه عن عيوب القافية، ويعرفه مرة أخرى بأنه كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، ويصفه مرة ثالثة بأنه ما كان مجزوءاً من الأوزان، ويعرفه مرة رابعة بأنه ما كان غير القصيد والرجز، لذا لا نستغرب أن يشوب بعض الاضطراب حديث أبي العلاء عن هذا النمط فهو ينقل عن أبي عمرو الشيباني ما يعتبر تسليماً بوجود نمط آخر كان عند العرب القدامى مثل الرجز معدوداً من جنس الشعر: (والرمل عند العرب مثل الرجز، حكى ذلك أبو عمرو الشيباني)^(٥)، لكن هذا التعريف أتى شرحاً لقوله في إحدى فصوله: (واشتاق الحادي رملًا....)^(٦)، وربطه الرمل بالحداء فيفيد أنه يقصد به نفس الرمل الذي ترد الإشارة إليه في قوله شارحاً شعراً لأبي تمام^(٧): (أي: هذه العيس يعجبها الحداء.... وهم يقولون: الحداء غناء الإيل، قال الراجز:

(١) أورد أبو العلاء بعض هذه النماذج في عتب الوليد: ص ٧٩، ورسائله / عطية: ص ٩٣. ومما أوردته قول بعضهم: (قد وعدتني أم عمر أن تاء...). وقد ذكر الأخفش أنه كان ينصح الأعراب بالآ ينقلوا مثل هذا الشعر. انظر: كتاب القوافي: ص ٤٧.

(٢) يختار أبو العلاء أحياناً أسلوب السكوت والتجاهل عندما يتعلق الأمر بمفاهيم أو نماذج يستضعفها قراؤها أهون من أن يذكرها، كما يتضح من سكوتة مثلاً عن مربع البسيط وعن الخب رغم أنه نظم على الأول في اللزوم ولج إلى الثاني. انظر: اللزوم: ٢٣٠/٨، والصالح والشاحج: ص ٥٢٧، حيث يذكر ركض الخب دون أن يستعمل مصطلح المتدارك أو الخب المشهورين. وانظر: ص ١٩٢ حيث يورد أبياتاً من إيقاع الخب وهو يصف ضرب النافوس، لكن دون أن يسمي الوزن باسمه. (٣) لا نتحدث هنا عن الرمل، الوزن الخليلي المعروف عند العروضيين، ولا عن الطريقة المعروفة عند أصحاب صناعة الموسيقى والغناء.

(٤) انظر: كتاب القوافي: ص ٦٧ - ٦٨.

(٥) الفصول والغايات: ص ١١١.

(٦) نفسه: ص ١٠٩.

(٧) قوله: تصغي إلى الحدو إصغاء القيان إلى ... نغم إذا استغربت من مطارحها. ش. د. أبي تمام: ٣٤٨/١.

غَنَى لَهَا عَبْدٌ يَزِيدُ بِالرُّمْلِ
وَأُنْبَعَثَتْ كَأَنَّهَا الرِّيحُ الشَّمْلُ

ويروى: بالزمل، وهو أصح^(١).

ورواية الزمل بالزاي التي اعتبرها أبو العلاء هي الأصح ترد في قول الراجز:

لَا يُغْلِبُ الْبَازِعُ مَا دَامَ الزَّمْلُ
إِذَا أَكْبُ صَامِتًا فَقَدْ حَمَلُ^(٢)

وهي الرواية التي اختارها ابن جني مرجحاً إياها على رواية الراء: (هكذا رويناه عن أبي عمرو: الزمل بالزاي المعجمة، ورواه غيره: الرمل بالراء أيضاً غير معجمة، قال: «ولكل واحد منهما صحة في طريق الاشتقاق»)^(٣).

وترد رواية الراء في قول النابغة الشيباني:
مِنْهُ أَهْأَذْ تَشَجَّى مِنْ تَكْلُفِهَا
وَالْبَسْطُ وَالْفَخْمُ وَالْثَّقْبِيدُ وَالرُّمْلُ^(٤)

وقد فسر الزمل بالرجز^(٥)، لكنه تفسير غير دقيق، فالرجز شعر تحدى به الإبل ويستعان به على العمل الشاق والرمل أو الزمل أيضاً من أشعار الحداء والأعمال الشاقة، كما يتضح ذلك من حديث أبي العلاء عن اشتياق الحادي إلى الرمل ومن الشعر الذي استشهد به وكذلك من الرجز الذي رواه ابن جني.

ولعل ذلك كان سبباً في هذا الخلط بين الرمل والرجز، فالرجز ليس الحداء وإنما هو الشعر الذي تتحقق فيه أنغام الحداء، وكذلك الرمل فهو ليس الحداء نفسه وإنما الشعر الذي يحمل أنغام هذا الفن الإنشادي القديم.

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤٨/١.

(٢) لسان العرب: مادة زمل.

(٣) انظر: لسان العرب: مادة زمل.

(٤) ديوانه: ص ٩٦. وانظر مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: ص ١٣٨.

(٥) لسان العرب: مادة زمل.

أما قبول الخلط بين الرمل والرجز نتيجة اعتبار الرجز هو الحداء نفسه، فإنه يلزم باعتبار شعر القصيد الذي تتغنى به الركبان هو الغناء نفسه، واعتبار شعر الخفيف/النمط الذي يرقص به الصبيان هو الرقص نفسه، وليس الأمر كذلك.

ويدل على استقلال الرمل عن الرجز من حيث هما نمطان قول جرير: (نسبت فأطرفت وهجوت فأرذيت ومدحت فأسنيت ورملت فأغزرت ورجزت فأبحرت)^(١). إن الرمل كالرجز من أشعار الحداء، والحداء صناعة موسيقية مستقلة بنفسها كما يفهم من كلام الفارابي^(٢)، فليس الرمل والرجز - إنن - إلا الكلام الشعري الذي تملأ به أنغام الحداء وإيقاعاته من حيث هي ألحان متصورة في الحس مستقلة بنفسها باعتبارها قوالب إنشاد قابلة لأن تقترن - كلما أراد لها الحادي ذلك - بالرجز النمط أو الرمل النمط وربما بأنماط شعرية أخرى لا نعرفها، لذلك وجدنا أبا العلاء يكتفي بأن يميز الرمل الذي يشترك إليه الحادي بأنه عند العرب مثل الرجز^(٣).

ويدل بيت النابغة الذي قارن فيه - وهو يصور فاعلية الإطراب في شعره - بين الرمل والفخم دلالة صريحة على أن للرمل في نفس الكلام الشعري الملحن الذي ينشده الحادي وجهين: أولهما موسيقي صرف يتمثل في النغم والإيقاع، والثاني لغوي صرف يتمثل في الشعر من حيث هو كلام مؤلف تأليفاً خاصاً.

والوجه الأول هو مبعث الطرب والاشتياق أو ما يشبههما من الأحوال كما يفهم من حديث النابغة عن الشجو، أما الوجه الثاني فهو الوجه الشعري أو وجه الكلام الشعري غير المقترن باللحن كما يستنتج من كون سياق المعنى افتخاراً من النابغة بشعره. ولعل في هذا الفصل بين الوجهين ما يساعدنا على معرفة مصدر هذا الإطراب الناجم عن كون الرمل مرة هو الشعر المطرب المحمود وكونه مرة أخرى

(١) الأمالي: ١٨٠/٢. وفي روضة الأنيب / أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ص ٢٠٥: (ورملت فأغورت).

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٦٨.

(٣) انظر: ما تقدم.

هو الشعر المهزول الضعيف غير مؤتلف البناء^(١)، فأعجاب العرب القدامى بهذا النمط من الشعر إنما كان إعجاباً به من حيث هو كلام شعري ملحن توجهه قوانين صناعة الإنشاد، وقد سبقت الإشارة إلى أن مسكويه أرجع نفور طباع المولدين من بعض الأشعار الجاهلية إلى انفصال هذه الأشعار عن الألحان لأن الشعر عند الجاهليين كان في رأيه مصحوباً بالأنغام، وكانت الألحان تجبر ما فيه من زحاف^(٢).

ونستخلص من هذا أن وصف القدماء للرمل بأنه كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء - أي غير منتظم الوزن - ليس إلا وصفاً للوجه الثاني بعد انفصال شعر الرمل عن أنغام الحداة التي كانت تسد الخلل الإيقاعي الشعري/اللغوي الناجم عن عدم اكتمال أجزاء الوزن وانتظامها أو عن عدم وجود الوزن أصلاً، وقد أشار الفارابي إلى صنف من الغناء تكون فيه الألحان مقترنة بأقاويل غير موزونة^(٣)، كما كان الجاحظ قبله قد نبه على كون أشعار العجم المغناة لا وزن لها، وأنها إنما تبنى على نوع من المط عند الأداء يعوض الوزن الغائب^(٤).

فالرمل حسب هذا هو الشعر الموزون من خارجه بالتنعيم والمط والمد لا بأجزائه العروضية وبنائه اللغوي الداخلي، ومفهوم ذلك أن هذا الشعر يصبح بعد انفصاله عن الأنغام شعراً مضطرب الوزن أو غير موزون، وهذه الصورة هي التي رسمها العلماء في عصور التدوين المتأخرة لهذا النمط الشعري بعد أن وصل إليهم منفصلاً عن ألحانه وطرق أدائه التي كانت مرتبطة بقوانين صناعة الإنشاد^(٥)، فبدا لهم مضطرباً ناقصاً عن الأصل.

(١) كما عرفه بعض القدماء. انظر: لسان العرب: مادة رمل.

(٢) انظر: ما تقدم، والهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد ص ٣٢٨.

(٣) انظر: الموسيقى الكبير: ص ١٠٩٣.

(٤) انظر: العدة: ٣١٤/٢، حيث الإشارة إلى أن العجم تضع موزوناً على غير موزون.

(٥) أشار الفارابي إلى هذه الصناعة وسمّاها صناعة قول القصائد والقراءة بالألحان. للموسيقى الكبير: ص ٦٨.

ونجد من بين هؤلاء العلماء من لم يستطع أن يوفق بين كون الرمل مصطلحا قديماً وضعه الجاهليون لتسمية أحد أنواعهم الشعرية وكون هذا الشعر الرملي مضطرباً، ففضل أن يصفه دون تقويمه بأنه ما كان غير القصيد والرجز: (وأما الرمل فإن العرب وضعت فيه اللفظة نفسها عبارة عندهم عن الشعر الذي وصفه باضطراب البناء والنقصان عن الأصل. وبالجمله فإن الرمل كل ما كان غير القصيد من الشعر وغيرالرجز)^(١).

لكن المفهوم الذي استقر وغلب هو كون الرمل شعراً مهزولاً ضعيفاً، وهو المفهوم الذي صدر عنه أبو العلاء وهو يتخلص من شرح مصطلح القصيد إلى ذكر الأنماط الشعرية المشهورة عند العرب: (وحكى سعيد بن مسعدة أنه سمع بعض العرب تقول: الشعر ثلاثة: القصيد والرجز والرمل، فالقصيد ما كان طويل الوزن، والرجز هو الذي يجيء كائصاف الأبيات، والرمل زعم سعيد بن مسعدة في حكايته أنه كل شعر مهزول غير مؤلف الأجزاء، ومثله قول عبيد: (أقفر من أهله ملحوب)، ويقول آخر: (ألا لله قوم ولدت أخت بني سهم...)^(٢)، إلا أن عبارة أبي العلاء تبدو في إشارتها إلى اضطراب بناء الرمل الإيقاعي أوضح وأدق مما نجده في المصابر، فالأخفش قد عرفه بأنه كل شعر غير مؤلف البناء^(٣)، وعرفه بعض العلماء بأنه (كل شعر مهزول غير مؤلف البناء)^(٤) دون تحديد موطن عدم الائتلاف، أما أبو العلاء فقد جعله كل شعر غير مؤلف الأجزاء مع الإشارة المقصودة إلى الأجزاء، وهي إشارة تفيد أن أبا العلاء كان ينظر إلى الضعف وعدم الائتلاف فيه من حيث هو خلل في البناء العروضي أي في الوزن. ويؤكد قصده إلى حصر الاضطراب في اختلال الوزن وقوفه عند البيتين اللينين مثل بهما الأخفش لا اضطراب الرمل قصد تحليل بنائهما الإيقاعي: (فأما قصيدة عبيد

(١) لسان العرب: مادة رمل.

(٢) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٧٢.

(٣) كتاب القوافي: ص ٦٧.

(٤) انظر: لسان العرب: مادة رمل.

فتنبو عنها الغرائز، وأما الأبيات الميمية - وتنسب إلى ابن الزبيري - فمستقيمة في الحس إلا أن وزنها قصير^(١). فقصيدة عبيد في رأيه صالحة للتمثيل بها للرمل لأنها مضطربة الوزن، أما الشعر المنسوب إلى ابن الزبيري فوزنه وإن قصر سليم غير مختل، لذلك اعتبره ضمنياً غير صالح لأن يكون مثلاً لهذا النمط.

إن الرمل حسب تصوره لا يمكن أن يكون إلا شعراً مختل الوزن، كما أن شعرية ما رواه الرواة الثقات من الأشعار المضطربة أوزانها لا يمكن أن يتصور إلا في سياق مفهوم هذا النمط الذي سمته العرب «الرمل» ووصفه العلماء بعد انفصاله عن أنغام إنشاده بأنه شعر مهزول غير مؤتلف البناء، والموقف النقدي الذي يتخذه أبو العلاء من المرويات الشعرية المضطربة الوزن موقف ضمني من هذا النمط الشعري القديم.

إن ما يربط الرمل - ظاهراً - بالشعر هو القافية، وقد ذكر أبو العلاء أن الشعر لا يستغني عن القوافي^(٢)، لكنه لا يقوم^(٣) بدون وزن، ولذلك لم يخف حيرته^(٤) النقدية أمام ما وقف عليه من مرويات نقلها العلماء ضمن الشعر رغم اختلال أوزانها.

وإذا كان قد وصف بعض هذه المرويات بأنها أبيات شعرية، فإن مثل هذا الوصف في كلامه ليس إلا مجارة للعلماء اللذين جعلوها قبله شعراً.

أما موقفه النقدي الحقيقي منها فيتجلى في حكمه على بعضها بأنه كلام مضطرب لا نظام له: (فانتقض ترتيب الدكان حتى صار كأنه كلمة عدي بن زيد التي على الرء المقيدة، أو أبيات بيهس المعروف بنعامة، وإنما سميتها أبياتاً لأن الرواة يوقعون عليها هذا الاسم، ولا نظام لها في الحقيقة. والأبيات:

(١) اللامع العريزي / للوضح: ورقة ٧٢.

(٢) انظر: ما تقدم، وانظر رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٣) لأن الشعر لديه في جوهره كلام موزون كما تبين من تعريفه للشعر. انظر: ما تقدم.

(٤) انظر. رسالة الغفران: ص ١٩٧، والصاهل والشاحج: ص ٢٠٥ - ٢٠٦، حيث يشير إلى أشعار رويت ضمن المنظوم رغم اضطراب وزنها، كإثابة عبيد وبعض ما روي من شعر الأعشى والطرماح.

يا لها نفسا يا لها
أُنَى لها الطعم والسلامة
قد قتل القوم إخوتها
فبكل أرض زقاة هامة
فلأطرقن قوماً وهن رقود
ولأبركنن برك النعام
فأبض رجل وباسط آخرى
والسيف أقرمه أسامة^(١)

فهذا الشعر الذي روي لببهم مع غيره من المرويات المضطربة الوزن يعتبر حسب ما ذكره الأخفش رملاً، ورفضه الاعتراف بشعريتها يعد ضمناً رفضاً للرمل النمط. والملاحظ أن هذا الرفض الذي نجده لدى أبي العلاء لم يكن جديداً كل الجدة، فابن طيفور^(٢) كان قد ذهب قبله - وهو يثبت بائية عبيد في مصنفه - إلى أن الأولى أن تعد هذه القصيدة لاختلال وزنها خطبة، لكن تصور هذا الخل يظل مرتبطاً بقياس البناء الشعري إلى أوزان الخليل، وقد اعترف أبو العلاء نفسه - وهو يشير إلى قابلية اللغة العربية للاستبحار - بأن العرب كانوا قارين أكثر من غيرهم على بناء الأوزان، ولذلك صح لديه أنهم (أوفر حظاً من الموزون لأن لغتهم تستبحر وإن لم تب منها أوزان الشعر)^(٣)، ومقصوده أن العرب ابتكروا أبنية إيقاعية كثيرة لأن لغتهم كانت تتميز بطواعيتها وقابليتها لأن تستبحر، أي تولد منها البحور المترنة الإيقاع وإن لم تكن معدودة من أوزان القصيد التي ذكرها الخليل في منظومته العروضية.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥١ - ٤٥٢. والرواية المتداولة لدى العروضيين: مبرك النعام.

(٢) انظر: المنثور والمنظوم: ص ٣٦، وقارن بقول أبي العلاء في اللزوم: ٥١١/٢:

ويصبح منثور البلى كخليفة ... بناها عبيد لا يقيم لها وزناً.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

إن مقارنة هذه الأبنية المستبحرة بأوزان القصيد الخليلية يكشف عن أنه كان يعيل إلى اعتبار كل بناء إيقاعي يخالف هذه الأوزان بناءً مختلفاً، ويبدو أن كثيراً من المرويات الشعرية القديمة التي نبه العلماء على اختلالها كانت تنتمي إلى هذه الأبنية المستبحرة، لكن عدم انتسابها إلى الدوائر الخليلية^(١) جعلها تبدو مختلفة. ويظهر أثر هذا التمسك بالعروض الخليلي واضحاً في رفضه للخبب رغم كونه وزناً مستقيماً الإيقاع وثيق العلاقة بالدائرة الخامسة كما ملح إلى ذلك هو نفسه^(٢).

ولعل هذا التمسك كان وراء إلحاحه في مباحثه العروضية على لفت نظر القارئ إلى أنه يتبنى مذهب الخليل ليجعل ذلك ضمنياً إبعاداً لكل نظرية عروضية تضفي الشرعية الإيقاعية على المرويات الشعرية التي اعتبرها حسب المعيار الخليلي مختلفة. ولا يجب أن يعد هذا تعصباً منه لهذا المذهب، فقد صرح بأن بعض الأوزان التي ذكرها الخليل نفسه موضوعة لا علاقة لها بالإيقاعات الشعرية العربية الأصيلة^(٣).

وقد يبدو هذا الحديث عن رفض أبي العلاء للرمال النمط، تكراراً للحديث السابق عن رفضه للقول الشعري^(٤) لأن الباعث على الرفض فيهما هو غياب الوزن، لكن هذا التشابه يختفي عندما نعلم أن موقفه من القول الشعري كان موقفاً من مفهوم نقدي دخیل على الثقافة العربية استعاره الفلاسفة المسلمون من الفكر اليوناني الفلسفي من خلال تبنيهم مقولة المحاكاة والتخييل، بينما كان موقفه من الرمال النمط موقفاً من موروث شعري عربي قديم لا علاقة له بالشعرية اليونانية ولا بمفاهيمها النقدية.

(١) القصود النواثر التي وضعها الخليل، فالأخفش في نظريته العروضية لم يكن يقول بوجود النواثر. انظر: العروض والقافية: ص ١٩٢.
(٢) انظر: الفصول والغايات: ص ١٣١ حيث قوله: (فارحمي رب إذا صرت في الحافرة كالمقارب وحيداً في الدائرة). وانظر قوله في نفس الصفحة: (وقصيدة عبيد: أقفر من أهله ملحوب ... ووزنها مختلف وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض). وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ و ٥٤٧، حيث يقول: (وهذه الألفاظ الغزتها عن أجناس الشعر التي رتبها الخليل).

(٣) انظر: الفصول والغايات: ص ١٢٢.

(٤) انظر: ما تقدم.

وأما الرجز فقد حسم أبو العلاء الخلاف في كونه شعراً بعدد كل ما نظم عليه شعراً^(١)، وفي هذا الحسم رد على رأي من ذهب - اعتماداً على الأقوال التي استضعف فيها الشاعر هذا الفن - إلى أنه كان يتبنى الرأي القائل بأن الرجز ليس شعراً^(٢)، فالرجز لديه شعر^(٣) والقصيد كذلك، والعلاقة بينهما كالعلاقة بين أي نوعين ينتسبان إلى جنس واحد، لذلك نجده يرد لديه مقابلاً صريحاً للقصيد في مثل قوله: (ولقد نظمت الرجز والقصيد قبل أن يخلق الله أمم)^(٤)، ووصفه القرآن بأنه ليس من القصيد ولا الرجز^(٥). ويظهر أنه كان يعتمد المقابلة بين اللفظتين حتى عندما تردان في سياق الإلغاز للدلالة على معنى آخر غير الشعر: (وحديث بالرجز وأخذ القصيد منك وكأني بك تحسب قلبي لك: حديث بالرجز معنيًا به الرجز من الشعر. وإذا وقع في ظنك ما وقع من تأول الرجز فلا ريب أنك تحسب قلبي: وأخذ القصيد منك معنيًا به القصيد من الشعر)^(٦).

ويفيد هذا ضمناً أن الرجز في تصويره النقدي يستدعي نظيره الشعري - أي القصيد - ليكون التقابل بينهما تقابلاً بين نمطين شعريين متمازين ينتسبان إلى نفس الجنس. إن من بين أوزان القصيد وزناً سماه الخليل الرجز، لكن الرجز الذي يلح أبو العلاء على إبرازه ليس صوغ موقفه النقدي منه هو الرجز النمط الذي كان عند العرب فنّاً شعريّاً مستقلاً عن فن القصيد، ويظهر هذا الإلحاح النقدي على مخالفة رأي الخليل قصد تنبيه القارئ على المفهوم القديم للرجز النمط في مثل قوله: (قال رجل من ربيعة:

(١) انظر: الصاهل والشاحج: ص ١٨٢.

(٢) انظر: مقالة: الرجز والشعر وموقف القدماء منهما، لمصطفى الجوزو: مجلة الفكر العربي، عدد ٢٥، السنة ٤، ١٩٨٢، ص ٣٢٤.

(٣) انظر: قوله في الصاهل والشاحج: ص ١٨١: (ولما ذكرت لك خشية أن تنهب إلى أن الرجز ليس بشعر كما قال ذلك بعض الناس).

(٤) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٥) نفسه: ص ٤٧٢.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٣٨٣ - ٣٨٧.

لَا تَكْخَنَنَّ بَيْنَهُ جَارِيَةً فِي قُبْنِهِ تَمَشَّطُ رَأْسَ لُعْبَانِهِ

وهذا رجز عند العرب وإن كان الخليل يجعله من المنسرح^(١)، أو قوله على لسان الشاحج بعد إيراد نماذج من أشعار الحذاء: (وهذه الأشعار التي ذكرت رجز عند العرب وإن زعم الخليل أن بعضها من السريع، ومثلها كثير)^(٢). فالمفهوم النقدي لمصطلح «رجز» في مؤلفاته^(٣) هو المفهوم النمطي الذي ينسبه إلى العرب القدماء ويشير إليه أحياناً بعبارة «الرجز على مذهب العرب»^(٤) لا المفهوم الخليلي العروضي: (وكذلك جميع ما تسميه العرب رجزاً إذا عده أهل العلم بالعربية جرى عده على ما تقدم ذكره)^(٥).

ويظهر تمسكه بهذا المفهوم النمطي جلياً في اعتباره مشطور السريع الموقوف رجزاً في مثل قوله: (أما يذكر وقد مر به في كتاب المجاز لأبي عبيدة قول الراجز:

يَا حَبْدَا الْفُقَرَاءَ وَاللَّيْلُ السَّاجِ
وَطَرَقَ مَثَلُ مُلَاءِ النِّسَاجِ)^(٦)

ولذلك نجده يعتمد - عندما يخرج من هذا المفهوم الواسع للمصطلح إلى المفهوم الخليلي - أن ينسب على هذا المفهوم الضيق دفْعاً لكل التباس نقدي: (إلا أنني خصصت به الرجز الذي ذكره الخليل دون الرجز على مذهب العرب)^(٧).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٢) نفسه: ص ٣٨٦.

(٣) انظر: «إبراء العلاء ناقدًا» ص ١٥٥، حيث يزعم خالص بقوله غير متحفظ: (ولا توجد إشارة أخرى)، أن أبا العلاء لم يلحق المنسرح بالتهوك والسريع المشطور بالرجز إلا مرة واحدة. والإشارات إلى ذلك جد كثيرة في مؤلفات أبي العلاء، بالتصريح أو بإيراد أبيات من المنسرح والسريع على أنها رجز.

(٤) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨.

(٥) رسالة اللانكة: ص ١٩٨ - ١٩٩. وانظر حديثه عن تلبيات العرب في رسالة الغفران: ص ٥٣٤ - ٥٣٧.

(٦) رسائله / عطية: ص ١٤١، وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠ حيث يورد البيتين من مشطور السريع المكتشف على أنهما رجز، وانظر نفس المصدر: ص ٣٩٣.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨.

ويكشف كل هذا عن وهم من ذهب إلى أن مفهوم «الرجز على مذهب العرب»، يعني لدى أبي العلاء استعمال (العرب للكلمة بدلالاتها اللغوية على ارتجاز القوم في الحرب لا على الرجز في مصطلح علم العروض)^(١)، كما يكشف عن أن الموقف النقدي الذي وقفه من الرجز إنما هو موقف من المفهوم الواسع لهذا المصطلح أي من الرجز النمط. أما التعبير عن الموقف نفسه فقد اتخذ في مؤلفاته صوراً متعددة منها الصريح ومنها ما ورد في سياق البناء الفني لبعض مؤلفاته.

فالرجز لديه فن شعري لا يسمو سمو القصيد:

قَصُرَتْ أَنْ تُدْرِكَ الْعُلِيَاءَ فِي شَرْفٍ

إِنَّ الْقَصَائِدَ لَمْ يَلْحَقْ بِهَا الرَّجْزُ^(٢)

والإحساس بضعف الرجز ونزول رتبته عن رتبة القصيد إحساس قديم عبر الشاعر عنه في عصر البداوة الشعرية نفسها، فنسبة وروده في الدواوين القديمة قليلة، وقتلتها لها دلالتها النقدية في تصور أبي العلاء الشعري له: (ولا ريب أن الرجز أضعف من القصيد، فروية والعجاج أضعف في النظام من جرير والفرزدق. ومن أقوى ما روي في تضعيف الرجز أن الفرزدق قال: إني لأرى طريقة الرجز فادعه رغبة عنه. وقالة الرجز ثلاثة: فرجل لم يرو عنه غيره. كروية وهميان بن قحافة وغيرهما، ورجل غلب عليه الرجز وربما جاء بالقصيد كأبي النجم والأغلب العجليين، ورجل كان القصيد أغلب عليه وربما جاء بالرجز كجرير وذو الرمة. وربما لم يرو عن الشاعر رجز البتة مثل زهير وطفيل الغنوي وقيس بن الخطيم)^(٣).

(١) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ / هامش ١، حيث تخطت بين الاستعمال اللغوي والاصطلاحي للفظ «رجز»

(٢) اللزوم. ٦٢١/١. وانظر قوله في: ص ٦٢٤/١: وهل يبلغ الشاعر الراجز. وقوله في: ٦٢٨/١

ومن لم ينل في القول رتبة شاعر تقنع في نظم برتبة راجز.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٨٨ - ١٨٩. وانظر الفصول والغايات: ص ٣٢٠، حيث قوله: (والرجز أخفض طبقة من الشعر حتى يروى عن الفرزدق أنه قال: إني لأرى طريقة الرجز، ولكني أرفع نفسي عنه، وقال اللعين المنقري للعجاج:

وإذا كان بعض الشعراء القدامى قد ترفعوا في كتابتهم الشعرية عن الرجز فنالوا بذلك أشرف المنازل في الجنة الخيالية التي صنعها أبو العلاء للشعراء، فإن تفرغ بعضهم الآخر إلى نظم الرجز دون الاهتمام بالقصيد كان السبب الذي جعل الشاعر يسكنهم في هذه الجنة بيوتاً حقيرة تليق بحقارة الفن الشعري الذي اختاروه: (ويمر بأبيات ليس لها سموق أبيات الجنة، فيسأل عنها فيقال: هذه جنة الرجز يكون فيها: أغلب بني عجل والعجاج ورؤية وأبو النجم وحديد الأرقط وعذافر بن أوس وأبو نخيلة وكل من غفر له من الرجاز، فيقول: تبارك العزيز الوهاب لقد صدق الحديث المروي: إن الله يحب معالي الأمور ويكره سفاسفها، وإن الرجز لمن سفاسف القريض، قصرتم أيها النفر فقصر بكم)^(١).

فالرجز النمط فن شعري ضعيف، ولا تقلل كثرته لدى الراجز من ضعفه، لذلك لم يتردد أبو العلاء في الحكم على أراجيز أشهر الرجاز بأنها تعجز مجتمعة عن أن تكون في رتبة قصيدة متوسطة مستحسنة، أما القصيدة الجيدة فهي أشرف لديه من أن يقارن بها هذا الفن ولو كثر: (لوسبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة)^(٢).

ولا يفهم من هذا أن رفضه للرجز رفض له من حيث هو موروث شعري قديم فحسب، فقله وهو يشير إلى الضرب السادس من السريع في شعر أبي الطيب: (والعرب تسمي هذا رجزاً)^(٣) مع التنبيه على كونها في رأي الخليل سريعاً، وإيراده بيتين من السريع سمعهما من أعراب زمانه على أنهما رجز، يؤكدان أنه كان يعد من الرجز النمط كل شعر بني بناءه قديماً كان أم محدثاً، وهو تصور كان له تأثيره في إنجازه الشعري نفسه.

أبالأراجيز يابن اللؤم توعني... وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور).

(١) رسالة الغفران ص ٣٧٣ - ٣٧٥.

(٢) نفسه: ص ٣٧٥.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق: ص ٦٠٣.

لقد رفض أبو العلاء الرجز واستضعفه كما استضعفه بعض من سبقه من الشعراء والعلماء، إلا أن ما يميز موقفه الجد والصرامة التي واجه بها هذا النوع من الشعر. وإذا كنا نستطيع أن نرد رفضه الضمني للرملة النمط إلى غياب شعريته نتيجة اختلال وزنه فإن تفسير موقفه الراض للرجز لا يخلو من صعوبة لعدم وجود مسوغ ظاهر لهذا الرفض، فهو لا ينفي شعرية الرجز لأن الغريزة التي يستمد منها مقصد القصيد شاعريته وهبت للراجز أيضاً: (ذكرك أحب إلى السمع من قيل عجزة، بين شعراء ورجزة، وهبت لهم الغرائز فجعلوا الصفات لكل مال صفات أو لموس هلوك)^(١)، ولذلك يبدو موقفه هذا مرتبطاً بسمات ضعف ومهانة رسخت في هذا البناء اللغوي الصريح الشعرية لديه.

ولعل من بين الأسباب التي دفعته إلى المبالغة في مهاجمة الرجز الرغبة في الرد غير المباشر على شاعر معاصر له جعل من القرن الرابع العصر الجديد لفن الرجز، أقصد مهييار الديلمي^(٢) الذي ضمن ديوانه الضخم من الأراجيز ما يعتبر ديواناً شعرياً مستقلاً في هذا الفن^(٣).

فكما كان أبو العلاء الناقد الوحيد الذي تجاوز الاستضعاف الموروث للرجز إلى شن حملة نقدية عنيفة عليه من خلال الحط من قيمة الرجاز وأراجيزهم رغم الشهرة التي اكتسبوها، كان مهييار الشاعر الوحيد الذي جعل من الإكثار من الأراجيز وسيلة إلى رد الاعتبار النقدي إلى الرجز والتعبير غير المباشر عن إعظامه له وإعجابه بشعريته، كاشفاً عن عناية بهذا الفن تناقض الإهمال الذي تعرض له بعد زهاب عصر الرجاز الكبار^(٤)، وتناقض الاستخفاف الذي واجهه به أبو العلاء في نفس العصر.

(١) الفصول والغايات: ص ٣٥٩.

(٢) لا يشير أي مصدر إلى التقاء أبي العلاء بمهييار، لكن الثابت أن هذا الأخير كان من كبار شعراء العراق ويغداد عندما رحل أبو العلاء إليها، وأنه كان تلميذاً للشريف الرضي وصديقاً كثيبي العلاء لال الموسوي، لذا نرجح أنه كان يعرف أشعاره كما كان يعرف أشعار التهامي لعنابته الخاصة بأشعار معاصريه. انظر: القصيدة عند مهييار: ص ٦٣٣. وانظر مقالة « تلمذة مهييار للشريف الرضي » / مجلة ك. ١ / قاس - العدد (٨) - ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م، ص ٨٧. وانظر سقط الزند / شروح: ص ١٣٦٤، حيث يخاطب الشريفين في فائيته.

(٣) يمثل الرجز حوالي خمس ديوانه الذي تجاوز عدد أبياته عشرين ألف بيت.

(٤) عرف هذا الفن بعض الانتعاش في طرديات أبي نواس، لكن ذلك لم يكن كافياً لفك الحصار النقدي عنه طوال

وقد يكون من بين هذه الأسباب نفوره من الصورة الجامدة التي حصر فيها أصحاب المنظومات التعليمية الرجز، فهذا الفن كان قد أصبح مطية يمتطيها النظامون لتصنيف المعارف^(١) وتسهيلها على المحصلين، وتضايق أبي العلاء من النظامين ونظمهم الفقير الشعرية بين في كثير من مواقفه النقدية. أما التلقين العلمي نفسه فيظهر أن أبا العلاء - وهو الذي صنف في كثير من المعارف - اختار له أسلوباً كشف عن أنه كان يعتمد أن يجعل طالب العلم يحصل أكثر قدر من المعارف دون الانتباه إلى ذلك من خلال تسليته بموضوع ظاهره شيق وباطنه يخفي كل المفولات العلمية المراد تلقينها ليسهل التحصيل^(٢).

لكن مهانة هذا الفن من حيث وظيفته الاجتماعية وبنائه اللغوي والايقاعي تظل الدافع الأقوى إلى رفضه، فالرجز في أصله كان مختلفاً عن القصيد من حيث نوع الأغراض التي كانت ترد فيه، وإذا كان هذا الفن في صورته المعروفة يشارك القصيدة في نفس الأغراض الشعرية فإن هذه المشاركة في رأي أبي العلاء مشاركة طارئة وخروج عن الأصل وتحول في الوظيفة الاجتماعية لأن السياق الاجتماعي الذي كان يستثمر فيه الرجز كان غير السياق الذي استثمر فيه القصيد: (وأما إنكارك أنني جعلت الفاخنة راجزة وأخرجت الرجز عما وضع له فقد وجدنا المتحققين بهذا الشأن في قديم الزمان والحديث أخرجوا الرجز عما ذكرت من الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المدح وطبقات النسب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثل ما افتنوا في القصيد)^(٣).

الأعصر العباسية.

(١) انظر مثلاً منظومة أبان اللاهقي في أخبار الشعراء: ص ٤٦ - ٥٢، ومنظومتي ابن عبد ربه في العقد الفريد. ٤٣٠/٥ و ٥٠١/٤.

(٢) انظر: مقالة «الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي»/ مجلة. ك. ١ / أكابر / العدد (٥) سنة ١٩٩١م، ص ١٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣. ويرد هذا رأي الجوزي الذي أراد أن يجعل من ورود أغراض القصيد في بعض الأراجيز دليلاً على أنها أصل في نظمه. انظر: مقالة الرجز / مجلة الفكر العربي / العدد (٢٥) / السنة

(٤) - فبراير ١٩٨٢ م، ص ٣٢٠.

ومردُّ تلك المهانة إلى ارتباطه في أصله بأعمال اجتماعية شاقة كانت في معظمها^(١) مما يتعالى أشراف العرب عن القيام بها لاختصاص العامة بها كالحداء والمتح: (ليكون مسكة للمنة وزريعة إلى النشاط)^(٢). وإذا كانت طبيعة الأعمال التي وظفوا فيها الرجز تختلف من حيث سهولتها وليونتها ومشقتها وعنفها، فإن هذا الاختلاف يفرض أن يكون الرجز الذي يستعان به فيها يختلف من حيث بناؤه اللغوي باختلافها.

فالرجز في الأعمال السهلة والرتيبة لا يمكن أن يتصور إلا سهلاً مسترسلاً كالحداء مثلاً، بينما يتصور في الأعمال العنيفة مبنياً على الجهارة الصوتية والجمعجة كرجز الحروب والمقارعات العنيفة، ويؤدي هذا إلى حصر صورتين أوليين للرجز: صورة الرجز السهل، وصورة الرجز المبني على أصوات ممثلة ذات جلبة خشنة تقرر الأذن، وهو ما نعتة أبو العلاء بالحن وهو ينفي الشعرية عن القرآن الكريم في قوله: (ما هو من القصيد الموزون ولا الرجز من سهل وحزون)^(٣)، إلا أن الجامع بين الصورتين على اختلاف بنائهما الصوتي الارتجال والاقتضاب.

فالارتجال طريقة في النظم كان يتميز بها الرجز عن القصيد، لأن الأصل فيه أن يقال على البداية: (قال رجزه قبلاً أي بديها)^(٤)، بينما يبدو أن الأصل في القصيد كان التروي والتفكير والتنقيح والتهديب: (وقالوا: شعر قصد إذا نفح وجود وهذب، وقيل: سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضيه اقتضاباً)^(٥).

(١) لا نستبعد أن المقارعات والساجلات القبلية التي كان الرجاز يرتجلونها كانت تتميز عند العرب - بمهانتها وابتذالها - من المفاخرات والأهاجي التي كانت تعد فنّاً شريفاً ينفرد به الشاعر المقصد.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث قوله: (والرجز إنما تقوله العرب في حداء الإبل ومراس الأعمال ...) وانظر قوله في اللزوم: ٦٣٥/١: ... كما استعان السقاة بالرجز.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٤) الفصول والغايات: ص ١١٠.

(٥) لسان العرب: مادة قصد.

وإذا كان الارتجال طريقة قد تأسلت في نظم الرجز فإن السمة الشعرية التي يجب أن تكون قد ارتبطت بهذه الطريقة هي السرعة في الإنشاد، لأن الارتجال أمام السامعين لا يسمح بسكتة طويلة يمكن أن تكون فرصة للتفكير فيما سيقال. فالارتجال يستدعي العجلة، ونتائج العجلة لدى أبي العلاء مربها إلى الارتجال نفسه: (ما استعجلت فأقول ارتجلت لأن أخوا الإعجال يحمل ذنبه على الارتجال)^(١). وتميز الرجز بسرعة إنشاده وعجلة مرتجزه مقياس قديم يكشف عنه حديث ابن مسعود: (من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز)^(٢)، وقد ذكروا أن هذا القارئ إنما سمي راجزاً (لأن الرجز أخف على لسان المنشد واللسان به أسرع من القصيد)^(٣). فالرجز بالقياس إلى القصيد خفيف على اللسان عند الإنشاد، وهو اختلاف يجعل الفرق بينهما إيقاعياً صوتياً وإن تشابهت صورتا إيقاعيهما في الظاهر أحياناً، فالوحدة الإيقاعية في الرجز أي الجزء أو ما يسمى تجاوزاً بالتفعيلة وحدة سريعة في أصلها، وسرعتها بالقياس إلى وحدات القصيد تجعلها مختلفة عن الوحدة الإيقاعية في الكامل عندما ترد مضمرة.

إن العروضيين يذهبون إلى أن متفاعلي في الكامل إذا أضمرت في البيت كله جعلته رجزاً^(٤)، ونهبوا نتيجة لهذا إلى أن الحكم بنسبة القصيدة الكاملة التي تضم كل أجزاءها إنما يستدل عليها بورود متفاعلي فيها غير مضمرة ولو مرة واحدة. ويفهم من هذا التصور العروضي أن الإيقاع الكامل المضمور وإيقاع الرجز التام إنما يتمايزان بترك الإضمار لأن متفاعلي الكاملة المضمرة في رأيهم هي نفسها مستفعلن الرجزية، وهو خلط صريح بين إيقاع القصيد وإيقاع الرجز، خلط ينشأ عن النظرة الرياضية المجردة إلى هاتين الوحدتين الإيقاعيتين دون مراعاة الفروق الجوهرية التي يحققها

(١) رسائله / عطية: ص ٢١٢.

(٢) انظر: لسان العرب: مادة رجز.

(٣) نفسه: مادة رجز.

(٤) عدوا من ذلك قول عنتره: إني امرؤ من خير عبس منمباً... نفسي وأحمي سائري بالتمصل.

الإنشاد، أي الفروق بين الصورة السمعية التي تتولد من العجلة ونظيرتها التي تتولد من التريث والترسل، وهي فروق لم يفت أبا العلاء التنبيه عليها.

فالصورة السمعية للخبث مثلاً تختلف في أذن المتلقي (على حسب عجلة المنشد وترسله)^(١)، لذلك نجده وهو الأعمى ذو الأنثى المرفهة يرفض مثل هذا الخلط الذي يكشف عن عدم اهتمام العروضيين بالخصوصيات الإيقاعية الجوهرية للأوزان: (أستمعن الله القدير فإن المرء السيد ربما أذلقه النكبات حتى يحسبه اللييب أحد ضعاف العامة كالوزن الكامل إذا أضمر أو وقص وخزل ظن أنه من الرجز، فثبنتني اللهم على الطريق السوي فإن الحليم ليخف حتى يتوهم بعض الجهال، كالوزن الوافر إذا عصب ظنه العاقل من الأهازج)^(٢).

فالوافر المعصوب لدى أبي العلاء - وإن أشبه الهزج - ليس هزجاً، كما أن الكامل وإن أضمر أو وقص وخزل لا يعد رجزاً. ويعني هذا أن خلط العروضيين بين الرجز والكامل المضمّر ينجم عن المقارنة الرياضية السطحية بين توالي سببين خفيفين قبل الودد في مستفعلن الرجزية، وتواليهما في متفاعِلن الكاملة المضمّرة دون مراعاة الفروق بين التحقق الصوتي السمعي لكل وحدة منهما، وهي مقارنة مضلّة يدعو أبو العلاء إلى عدم الانخداع بها والثقة في نتائجها: (وإنما قلت ذلك لئلا يظن البيت الذي فيه الزحاف من تام الرجز لأن الكامل الأول والثاني إذا أضمرت أجزاءهما كلها أشبهها أول الرجز وثانيه)^(٣).

إن الرجز لدى أبي العلاء غير الكامل المضمّر، ومستفعلن الرجزية تختلف في رأيه بالضرورة عن متفاعِلن المضمّرة وإن أشبهتها ظاهراً في البناء الرياضي^(٤). إن

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٨.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧.

(٤) وهو بناء مجرد يتمثل في سببين خفيفين يتلوها وتد مجموع، بغض النظر عن الصورة الخطية التي يترجم بها هذا التركيب كأن يقال مستفعلن، متفاعِلن، عِلن مفا، مفعولتن، فا فاعِلن، الخ، وذلك لأن البناء مفرغ بالضرورة من أية صورة صوتية مسموعة، وإلا وجب تحديد الوزن الحقيقي كما هو الحال في الأبنية الصرفية.

حاسة السمع المرفهة لدى هذا الشاعر الضريع جعلته يتفرد بهذا الرأي إن لا نجد في المصادر^(١) ما يدل على أن العلماء قبله شاركوه هذا الرأي. وقد اختار الشاعر لبلورة رأيه هذا صورة طريفة تجلت في بحثه وهو يتعرض لصوت الحمامة عن النسب الإيقاعي للوحدة الصوتية «يافاخته» وهي وحدة تحيل وزناً على مستقعلن لأنها مكونة من سببين خفيفين ووقد مجموع، وهذا الجزء لدى العروضيين يشترك فيه كما تبين الرجز التام والكامل المضمّر، إلا أن أبا العلاء يرفض هذا الرأي، فمستقعلن يمكن أن تكون رجزية ويمكن أن تكون كاملية ولكنها لا تكون في الحين نفسه رجزية وكاملية: (وأما قولك وقد استمر بك عجبك ومذك في المقال غيك: إن قولها «يافاخته» سدس الرجز التام، فكيف جعلتها راجزة والرجز إنما تقوله العرب في حداء الإبل ومراس الأعمال من حرب أو جذب غرب أو سرى ليل أو ركوب هاجرة ؟ إنما يحضرونه نفوسهم عند اللونية ليكون مسكة للمنة وزريعة إلى النشاط والفاخته إنما تصيح هذه الأصوات في أولى أوقاتها بالمسرة وأجدر زمانها بالدعة. ودليل ذلك تأيدها في الصوت ومجيئها به على رسل، ولا تصيح في حال الطيران وإنما تصيح وهي واقعة على غصن أو غيره. ولها إذا ريعت في الوكر أو الهواء صوت مخالف لهذا الصوت، ومن تفقد ذلك عرفه فكيف حكمت على صوتها أنه رجز ولم تحكم عليه أنه من الكامل المضمّر؟ إنك لغيبين الرأي فاسد القياس)^(٢).

فالوحدة الصوتية «يافاخته» في رأي أبي العلاء وحدة إيقاعية كاملية لا رجزية، والقياس الذي يشير إلى فسادها ناجم عن الانخداع بتوالي السببين الخفيفين الذي أوقع في الوهم أنها وحدة رجزية يقابلها في التقطيع مستقعلن، بينما كان المفروض في رأيه أن يراعى في القياس زمن النطق بها عند الإنشاد قبل مراعاة وزنها في

(١) حسب ما استطعت الوصول إليه، إلا أن لتجارب الصوتية التي كان أبو العلاء يقوم بها، واعتراف القدماء له بفضل التبريز في علم العروض ونقد الشعر، يجعلنا نطمئن إلى أن رأيه هذا كان من الآراء النقدية الطريفة. ولعله كان ينظر إلى بعض الإشارات التي ذكرها الأخفش في مقارنته بين وحتي الرجز والسريع. انظر: كتاب العروض لسعيد بن مسعدة الأخفش / تحقيق سيد البحراوي / مجلة فصول / الهيئة المصرية العامة للكتاب / للجلد ٦، العدد (٢) - مارس ١٩٨٦ م، ص ١٥٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ٢٠٠ - ٢٠١.

التقليع، وبذلك نجد الدليل الذي احتج به على كون قول الحمامة: «يافاخته» من الكامل المضمَر هو (تأيدُها في الصوت ومجيئُها به على رسل)^(١) أي بتأن وبطء، وفي ذلك دليل صريح على أن ما يميز الرجز من الكامل المضمَر هو سرعته وقصر زمن إنشاده بالقياس إلى بطة الكامل وطول زمن إنشاده.

فالخفة والعجلة وسرعة الإنشاد سمة إيقاعية جوهرية في الرجز تفسر مخالفته لما أشبهه من أوزان القصيد، كما تفسر انتساب بعض الأوزان المبنية على مستغفلن السريعة إليه^(٢) مكونة بإيقاعها المتلاحق العجل نمطا شعريا متميزا عن القصيد. وإلى جانب الخفة والسرعة التي يتميز بها الرجز نجده يوسم بالاضطراب، وهي سمة لصيقة به في تصور أبي العلاء له:

بقائى الطويلُ وعيشى البسيطُ

وأصبحْتُ مضطربًا كالرجز^(٣)

ومن معاني الاضطراب الحركة وتضارب المتحركات، وقد ذكروا أن الرجز (سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها)^(٤). ويفهم من هذا أن أبا العلاء يقصد بالاضطراب تلاحق الوحدات الإيقاعية الرجزية وتقاربها أثناء الإنشاد، ويقوي هذا أن أصل الرجز في اللغة تتابع^(٥) الحركات، لكن تفسير الاضطراب بتتابع الأجزاء وتقاربها يظل مبهما إذا لم ننتبه إلى العنصر الصوتي الذي يسمح بإدراكه، فأجزاء الوزن الشعرية كلها طالت أم قصرت متتابعة ومتقاربة بالضرورة، ولذلك فإن التفسير الدقيق لتتابع هذه الأجزاء وتقاربها هو تتابع بدايات الأبيات ونهايتها وتقاربها عند الإنشاد، ولا يكون ذلك متأتيا إلا مع قصر الأبيات وذهاب كثير من أجزائها.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠١.

(٢) انظر: مقالة بلاشير (ص ١٤٩) ARABICA VI: Deuxième contribution A L'histoire de la métrique arabe

(٣) اللزوم: ١/٣٣٦.

(٤) لسان العرب: مادة رجز.

(٥) نفسه: مادة رجز.

ونجد هذا التفسير صريحاً عند من ذهب من القدماء إلى أن رجز الشعر سمي كذلك (لأنه أقصر أبيات الشعر، والانتقال من بيت إلى بيت سريع نحو قوله: (صبراً بني عبد الدار)، وكقوله: (ما هاج أحزاناً وشجواً قد شجا)^(١)، كما نجده في إشارة أبي العلاء إلى تهافت أشطر الرجز أي تتابعها عند الإنشاد، في قوله:

منعت من القسم الحقوق كأنها

رجز تهافت ما له انصاف^(٢)

فالقصر مصدر الاضطراب في الرجز، ويترتب عن هذه العلاقة أن هذه الصفة تزداد وضوحاً كلما كان البيت أقصر، (فما كان على جزئين فالاضطراب فيه أبلغ وأوكد)^(٣). لكن الإشارة الأخيرة تلزماً بالتفريق بين مفهومين مختلفين للقصر يمكن أن يظهرهما في البيت: القصر النسبي والقصر الصريح.

فالبسيط الثماني الأجزاء يصبح قصيراً بعد جزئه وتحوله إلى بناء ثلاثي، وكذلك يصير الكامل والوافر بعد جزئهما عندما يصبحان رباعيين الأجزاء، ولكن ما يميز هذا القصر وقوفه عند البناء الرباعي سواء كان طارئاً كما هو الشأن في الرمل مثلاً أم لازماً كما هو الشأن في المقتضب والمضارع وغيرهما من البحور التي ترد وجوباً ناقصة عن صورتها الدائرية.

فأقصر صور المجزئات لا يبنى البيت فيها على أقل من أربعة أجزاء، وهو قصر يختلف بإيقاعه وبنائه عن القصر الذي نجده في الأوزان المنهوكة والمشطورة، فالمنهوك من الأبيات لا يبنى إلا على جزئين، والمشطور يبنى على ثلاثة فقط وعندما نقيس هاتين الصورتين إلى صورة المجزئات نلاحظ أن أقصر هذه الصور لا تقل عن أربعة أجزاء

(١) لسان العرب: مادة رجز. والملاحظ أن البيت الأول من للشرح والثاني من الرجز، مما يدل على أن المقصود الرجز النمط بكل أوزانه

(٢) اللزوم: ١٥٨/٢. والمقصود أنها لم تقسم وكانت شطر رجز لا يقبل التقسيم. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٠٤ حيث يشير إلى تعذر تصنيف أشطر الرجز.

(٣) لسان العرب: مادة رجز.

بينما لا يتجاوز أطول بناء في الأبيات غير المنصفة ثلاثة أجزاء، وهذا ما يجعلنا نعتبر القصر في المجزوءات قصراً نسبياً^(١) بالقياس إلى القصر الصريح الذي يتحقق في المنهوكات والمشطورات.

إلا أن الاعتماد على عدد الأجزاء وحده للتفريق بين هذين النوعين من القصر يمكن أن يكون مضللاً، فقد يلتبس منهوك المنسرح مثلاً بجزأيه بمجزوء المنسرح بأجزائه الأربعة لتشابه الكم الإيقاعي^(٢)، ولهذا تظل القافية العنصر الحاسم في تحديد هوية القصر والتفريق بين النسبي والصريح رغم كونها عنصراً مستعاراً من نظام صوتي مسموع متميز من نظام الأوزان ذي الصور الرياضية المجردة.

فظهر القافية في آخر البيت بعد جزئين أو ثلاثة أجزاء هو الذي يبرز هوية الرجز النمطي بإيقاعه المتلاحق ويحقق له سمة الإضطراب بجعل قصره قصراً صريحاً يرغم فيه الوقف الذي تتطلبه القافية في آخر الشطر المنشد على أن يعود إلى بداية الشطر اللاحق ليجد نفسه بعد جزأين أو ثلاثة يعود من جديد في إيقاع سريع مضطرب إلى البداية، وهكذا.

ومثل هذا التقارب بين بداية البيت ونهايته لا يوجد في المجزوءات رغم قصرها، لأن مجيء القافية في آخر العجز يسمح للمنشد بأن يجد الزمن الإيقاعي الكافي لإنشاد أربع وحدات إيقاعية صوتية أو ست قبل أن يعود إلى بداية البيت، وهذا ما عناه الأهوازي بتقارب الأجزاء والحروف في الرجز^(٣).

إن الظهور السريع للقافية في أواخر الأشرطة هو الذي يحقق صوتياً الصورة القصوى^(٤) للقصر، وما يقتزن بهذه الصورة القصيرة من اضطراب لا يوجد في غير

(١) يكشف هذا عن ضعف رد خالص على سليم الجندي الذي ذهب إلى أن أبا العلاء يقصد بالرجز كل ما قصرت أبياته، لأن هذا التقييد في رأي الناقد الأول يجعل كل الأوزان القصيرة - والمجزوءات منها - رجزاً. انظر: أبو العلاء ناقدًا: ص ١٥٢ - ١٥٤.

(٢) انظر. قول مهيار. تحمله وهمه ... بزلاء مستقلة، ديوانه. ١٤٧/٣.

(٣) انظر. كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

(٤) لا نعتبر هنا صورة الرجز المقطع الذي يبني على جزء واحد في كل بيت كقول القائل: موسى المطر البخ، وذلك

الرجز النمط من الأشعار، فالقصر الصريح سمة إيقاعية جوهرية في هذا النمط، ولذلك ذكروا أنه سمي بالرجز (لأنه صدور بلا أعجاز)^(١). ويبدو هذا الربط بين الرجز وقصره صريحاً في بعض ما عرف به القدماء الرجز، فقد نسبوا إلى الخليل أنه عرفه بأنه (أنصاف أبيات وأثلاث)^(٢)، وعرفه أبو الحسن الأهوازي بأنه (هو ما كان على ثلاثة أجزاء كمشطور الرجز والسريع)^(٣).

وعندما نحاول أن نستخلص الصورة المكتملة للرجز من خلال مختلف الإشارات التي حاول القدماء أن يعرفوه بها نجدما صورة مركبة من العلاقة بين ثلاثة مكونات متفاعلة: الارتجال والسرعة والقصر. فالسرعة والقصر اللذان يسهلان حفظه وتداوله يسهلان ارتجاله، وارتجاله يؤدي إلى سرعته، وسرعته تستدعي قصره النمطي. ويبدو أن موقف أبي العلاء الرافض للرجز كان موقفاً من هذه الصورة المركبة من كل المكونات المذكورة، فسهولة ارتجاله وتداوله تجعله شعراً مبتذلاً ميسراً لعامة الناس وإن ضعف استعدادهم الشعري خلافاً للقصيد، لذلك لم يعتبره محكا للشاعرية: (ولو رجز لما عجز)^(٤). أما سرعة الرجز وخفته على لسان المنشد فقد أصبحت لدى أبي العلاء ملازماتها القصر^(٥) اضطراباً تتلاشى فيه الأبنية الصوتية الثقيلة وتند عن الآن فصلاً عن الأبنية الخفيفة. فعلبط بناء ثقيل في السمع بالقياس إلى خفة «علابط»، وثقله يجعل أبنية الأوزان ترفضه، إلا وزنين اثنين أحدهما شريف هو البسيط، وهو يحتمل هذا الثقل

لأنه استعمال مولد، وإن كان موقف أبي العلاء الغمضي منه هو الاستضعاف لسكوته عنه، ولأنه استضعف ما هو أطول منه. انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥١٧.

(١) انظر: لسان العرب: مادة رجز. وقد اختلف العروضيون في تسمية شطر الرجز للمشطور والمنهوك، فبعضهم يعده صدرًا ذهب عجزه، وبعضهم يعده عجزًا ذهب صدره، لكن هذا الخلاف لا يمس جوهر البناء، لأن سجيء القافية لتعلن نهاية البيت بعد جزأين أو ثلاثة، هو الذي يحدد هويته وإيقاعه القصير.

(٢) لسان العرب: مادة رجز.

(٣) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

(٤) رسائله / عطية: ص ١٠٧. والعبارة سخر خفي من شاعرية النكتي البصري.

(٥) يرد مصطلح الخفة لئيه شبه مرادف للقصر، ومصطلح الثقل ملازمًا للطول، عند حديثه عن بناء الأوزان. انظر: قوله: (..... وبيوت الشعر على قصرها وطولها، وخفتها وثقلها.....). الصاهل والشاحج: ص ٥١٨. وانظر: ص ٤٥٤ حيث قوله: (..... صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل..... وبيت قصر وبيت طال.....).

لامتداده وكثرة حروفه^(١)، والثاني الرجز النمط، لكنه يحتمله لحقارته وخفته واضطرابه: (وأما الوزن الذي يحتمل علبطا ونحوه لخفته ومهانتة فبحر الرجز والسريع، كما قال:

وقد شربنا لبنًا هببدا

وقد تركنا في الديار رثبدا^(٢)

إن الرجز لدى أبي العلاء شعر حقير، وحقارته تعود إلى خفته وسرعته وقصره، لكن القصر يظل لديه أهم مغز في هذا الفن. واهتمامه بتحليل أبنية الأوزان لرصد طولها وقصرها واضح في تناوله لها، ولا يقتصر هذا الرصد عنده على عد أجزاء البيت ولكنه يتجاوز ذلك إلى العد الحسابي الدقيق للحروف العروضية قصد حصر كل مظاهر القصر المحتمل تحققها في البيت القليل الأجزاء: (والمنهوك الذي قد ذهب ثلثاه من الشعر، والمشطور الذي قد ذهب نصفه، ولو زاد على النهك الخبل في الجزأين حتى يذهب من ملكه ثلثاه وثلثا سبعة، وذلك اثنان وثلثون جزءًا من اثنين وأربعين جزءًا)^(٣).

إن مثل هذا التحليل الكمي يسمح بمعرفة نسبة الصورة الإيقاعية القصيرة إلى الصورة الأصلية (١٠/٤٢)، لكنه يسمح أيضًا بتحديد الطرفين الأقصىين للطول والقصر في الأوزان عند قياسها بعضها إلى بعض: (إذ كان الطويل إنما غاية عدته ثمانية وأربعون حرفًا، والمنهوك أطول ما يكون أربعة عشر حرفًا وأقصر ما يكون عشرة أحرف)^(٤)، وإذا كان فضل (الطويل على المنهوك)^(٥) يعود لديه إلى طوله واطراد تمام أجزائه لعدم تعرضه للجزء^(٦)، واحتمال مجيئه على نفس صورته في الدائرة،

(١) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥١٣.

(٢) نفسه: ص ٥١٤.

(٣) نفسه: ص ٦٨٨. وهو يقصد أن الرجز المكون في الدائرة من ٤٢ حرفًا يصير إذا ذهب منه ثلثه أي ٢٨ حرفًا إلى ١٤ حرفًا، ثم يذهب منه ثلثا سبعة أي ١٧/٤٢ × ٦ = ٢/٣ × ٤ أحرف فيصير إلى ١٠ (فعلتن × ٢).

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥١٧.

(٥) نفسه: ص ٥١٧.

(٦) انظر: إشارته إلى تمامه في قوله في سقط الزند / شروح ١١٤٨: فإن الوزن وهو أتم وزن...

فإن حقارة المنهوك بالقياس إليه تعود إلى قصره، ولا يزيد الزحاف البحر القصير إلا ضعفاً:

تَفْشَى النَوَائِبُ حَالِي وَهِيَ رَازِحَةٌ

كالشعر يلقى زحافاً بعدما نُهِكَا^(١)

إن القصر لدى أبي العلاء مقياس نقدي دقيق لتقويم الأشعار، فأبيات ابن الزبيرى المذكورة - بالقياس إلى معلقة عبيد - (مستقيمة في الحس، إلا أن وزنها قصير)^(٢).

وموقفه النقدي من الأوزان القصيرة صريح في جل مؤلفاته، لكننا نفرق رغم ذلك بين صورتين مختلفتين للقصر الذي يرفضه أبو العلاء: قصر القصيد الذي يستضعف فيه نزعة الحضرية وليونته وتخثته وبعده عن جزالة أشعار العرب الفصحاء^(٣)، وقصر الرجز النمط الذي يستضعف فيه خفته واضطرابه رغم كونه شعراً بدوياً بعيداً عن ليونة أشعار الحواضر والقرى وتخثتها، ونكتفي^(٤) هنا بالإشارة إلى أن المنطلق النقدي الموجه لموقفه من قصر القصيد يختلف من حيث جوهره عن المنطلق الموجه لموقفه من قصر الرجز، والرجز لديه شعر وضعيف ضعيف لأن قصره يقربه من النثر المسجوع.

إن البسيط الأول في رأيه (إذا ذهب منه أحد وثلاثون حرفاً لم يبق منه ما يسمى شعراً)^(٥) لأن المتبقي منه سيكون نصف بيت مكوناً من ثلاثة أجزاء فقط هي (فعلن مستفعلن فعلن)، وذلك رغم كون هذه الخمسة عشر حرفاً الباقية تجعل هذا النصف أطول من المنهوك بأحرفه الأربعة عشر فضلاً عما خبل منه فبني على عشرة أحرف فقط (فعلتن فعلتن).

(١) اللزوم: ٣٣١/٢. وانظر: ١٥٨/٢، حيث قوله: منعت من القسم الحقوق كثاتها ... رجز تهافت ما له أنصاف.

(٢) اللامع العزبي / الموضح: ورقة ٧٢.

(٣) انظر مثلاً: الفصول والغايات: ص ١٣١ - ١٣٢، حيث يشير إلى رفض التجزئين لثلاثة أوزان قصار ..

(٤) سنعود إلى توضيح هذا في بحث لاحق.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

ومفهوم هذا أن شعرية الرجز تبدأ في التلاشي والضعف مع نهاب شطره، وتبلغ غايتها في الضعف عندما يسرف الراجز في إفقار البناء الإيقاعي للبيت بنهكه والاستغناء عن ثلثه، ولذلك نجد هذا البناء يبدو لديه ذليلاً عاجزاً عن استيعاب كثير من مقومات الشعرية: (ولا تنهك ربي عملي فيصبح كخامس الرجز قل حتى نل وعجز)^(١).

والدليل في رأيه على عجزه ومهانتة لدى الشعراء والمتلقين أنه (إنما يجيء في شذوذ من الشعر، ولم تسمع فيه أرجوزة طويلة من المتقدمين. وزعم بعض الناس أنه لا يحسب شعراً)^(٢).

إن أبا العلاء لا ينفي^(٣) شعرية المنهوك كما تفاهى بعض القدماء^(٤)، ولكنه يجعل شعريته لضعفها أقرب صور الشعر إلى النثر، ولعله كان يقصد ذلك وهو يجعل طرائق الرجاز منزلة بين النثر الصريح والشعر الصريح في قوله:

منطقاً ليس بالنخير ولا الشعر ولا في طرائق الرجز^(٥)

لقد قصر البناء الإيقاعي للرجز فأصبح بذلك فناً حقيراً ضعيفاً^(٦) يتفاوت ضعفه بتفاوت قصره، ومثل هذا الشعر الضعيف لا تتصور نسبته إلى الشعراء الفحول. وإذا كان للرواة أن يقولوا بعض الفحول بعضاً من هذا الشعر فالأولى ألا ينسبوا إليهم إلا ما شطر منه فقلت شدة ضعفه بالقياس إلى ضعف المنهوك.

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٧. والمقصود بخامس الرجز ضربه المنهوك.

(٢) نفسه: ص ١٢٨.

(٣) انظر: الصاهل والشاحج: ص ١٨٨.

(٤) انظر: لسان العرب: مادة رجز، حيث قول الخليل: (الرجز المشطور والمنهوك ليسا من الشعر). ولا يعارض قوله هذا اعتباره الرجز وزناً في الدائرة لأن المقصود هو النمط لا الوزن.

(٥) اللزوم. ٦٣٣/١.

(٦) نجد مثل هذا الحكم في قول اللعين النقرى: أبالاراجيز يا ابن اللؤم توعدي xxx وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور. الصاهل: ص ٤٢٥.

لقد نسب الرواة إلى امرئ القيس كذبا قول من قال: (يا صحبنا عرجوا)، فتخيله أبو العلاء يقول عند سماعه هذا الرجز المنهوك المنسوب إليه: (لا والله ما سمعت هذا قط، وإنه لقري لم أسلكه، وإن الكذب لكثير، وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام، ولقد ظلمني وأساء إلي، أبعد كلمتي التي أولها: (ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي). يقال لي مثل ذلك، والرجز من أضعف الشعر، وهذا الوزن من أضعف الرجز^(١).

أما الرجز المقطع^(٢) الذي بناه المولدون على جزء واحد في كل بيت فيجب أن يكون بالقياس إلى احتقاره للمنهوك^(٣) واستضعافه له نثرًا صريحًا^(٤)، كما يفهم من حديثه عن بيوت الأعراب وأعمدتها: (وما كان من بيوتهم مبنياً على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمان فهو يشبه ما كان من الشعر على ثمانية أجزاء، وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم تشابه من الموزون قول الشاعر:

قِفَا نَبِكَ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

وما كان من بيوتهم على عمودين فهو مالا يمكن أن يكون بيت دونه، يشبه من الشعر ما كان على جزأين، كقول الراجز:

يَا رَجُلُ لَا تُرَاعِي

إِنَّ مَعِي ذِرَاعِي

وهو المنهوك من الشعر^(٥). إن المتتبع لتاريخ الرجز يلاحظ دون عناء بحث أن هذا النوع من الشعر قد مر بمرحلتين: مرحلة كان اهتمام المتلقي فيها منصرفاً إلى الشعر

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٩ - ٣٢٠.

(٢) كقولهم موسى المطر / غيث بكر... انظر: العمدة: ١/١٨٥.

(٣) يستثمر أبو العلاء ضعف المنهوك في بناء إحدى معانيته الماسحة بجعله هذا الوزن الحقيقى لقصره بعد تلفظ المدوح به أشرف من الطويل

إذا المنهوك فهت به اختصاراً... له من غيره فضل الطويل. س. ز. / شروح / ١٣٩٥. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٧ حيث يشير متجاهلاً المقطع المولد إلى أنه لا يوجد بعد المنهوك بيت شعر.

(٤) يشير التهانوي إلى قسم من الكلام للنثر يسمى للرجز. انظر: كشاف الاصطلاحات: ٢/٣٨. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥١٥ - ٥١٧.

نفسه من حيث هو فن يستطيع عامة الناس ارتجاله، ومرحلة ثانية تحول فيها ليصبح مقترنا بأسماء قائله، وعندما اختار أبو العلاء الأغلب العجلي والعجاج ورؤية وأبا النجم وحميذاً الأرقط وعذافر بن أوس وأبا نخيلة، ليجسد ضعف فن الرجز ومهانتها من خلال إسكانه إياهم في جنة الشعراء بيوتاً حقيرة تليق بحقارة أرباجهم^(١)، كان في اختياره هذه الأسماء شبه مضطر لأنها أسماء لا يخرج عن ذكرها كل من أراد دراسة الرجز والتاريخ له. ومصدر هذا الاضطراب كون هؤلاء الأعلام الرواد هم الذين نقلوا هذا الفن الشعري من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، فقد ذكر ابن قتيبة أن الأغلب العجلي (هو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله)^(٢) بعد أن كان الرجل قبله يقول (البيت والبيتين إذا فاخر أو شاتم)^(٣). وهي إشارة لها دلالة نقدية عميقة لأنها ترصد مرحلة التحول التي خرج فيها الرجز من التلقائية والتداول الاجتماعي المشاع، ليصبح صناعة شعرية يحتكرها دون عامة الناس رجاز محترفون تفرغوا لها بعد أن نبغوا فيها.

فإطالة الأراجيز كانت تعبيراً عن رغبة أصحابها في إخراجها من سياقها الاجتماعي المبطل لاستثمارها في نفس الوسط الثقافي الذي كان يستثمر فيه فن القصيد. ويدل على ذلك اقتران أسماء الجيل الأول من الرجاز بخلفاء بني أمية، بل إن في ما رواه أبو النجم عن علاقته بالخليفة الأموي هشام ما يؤكد أن الرجاز قد وجدوا في سهولة ارتجال الأراجيز^(٤) ما سمح لهم بأن ينافسوا شعراء القصيد في بلاط الخلفاء: (وأنشد أبو النجم هشام بن عبد الملك أرجوزته التي أولها: (الحمد لله الوهوب المجزل)، وهي أجود أرجوزة للعرب، وهشام يصفق بيديه من استحسانه لها)^(٥).

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٣.

(٢) الشعر والشعراء، ٦١٣/٢.

(٣) نفسه: ٦١٣/٢.

(٤) نفسه: ٦٠٥/٢ - ٦٠٦، حيث يشير إلى خبر ارتجال أبي النجم شعراً في وصف فرس الخليفة بعد عجز أصحاب القصيد عن ذلك.

(٥) الشعر والشعراء: ٦٠٤/٢. وانظر قول ابن قتيبة في نفس الصفحة: (وأنشد أبو النجم هشام بن عبد الملك أرجوزته التي أولها: (الحمد لله الوهوب المجزل) - وهي أجود أرجوزة للعرب - وهشام يصفق بيديه من استحسانه لها).

وإذا نحن أضفنا إلى هذا كون بعض الرجاز كأي النجم وأبي نخيلة قد نظموا القصيد أيضًا، تبين أن عصر بروز أسماء هذه الطبقة من الشعراء كان عصر تراجع الرجز من حيث هو شعر جماعي تلقائي لا تهتم الذاكرة الجماعية بتخليد أسماء قائله اهتمامها بتخليده هو نفسه من حيث هو مقول شعري، كما كان في الحين نفسه عصر بروز هذا الفن باعتباره شعرًا احترافيًا يروجه رجاز كانت أسماؤهم تتداول قبل أشعارهم. لقد رغب الرجاز في أن يدر عليهم رجزهم مثلما يدره القصيد على أصحابه فقصده بأن أطالوه وأخرجوه من (الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المدح وطبقات النسب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة وافتنوا في ذلك مثلما افتنوا في القصيد)^(١) كما أوضح ذلك أبو العلاء.

وإذا كان هؤلاء الرجاز باستعارتهم مقومات القصيد قد هيأوا لبضاعته من النفاق والرواج ما أغرى بعض فحول القصيد بنظمه^(٢) رغم استضعافهم إياه، فقد كان من نتائج هذه الاستعارة هجنة جعلت أراجيزهم في رأي أبي العلاء تفقد انسياب الحداء وتلقائيتها دون أن تمتلك فاعلية الإطراب التي توافرت للقصيد، بل إن أنواع مختلف أراجيز هذه الطبقة تدل على أن أصحابها حافظوا على الصورة الإيقاعية القصيرة للرجز ولم يقصدها^(٣).

ولا نستبعد أن تكون القفقة التي ملأت أراجيزهم شاهدًا على أنهم أرادوا الإفادة من جهارة الرجز القديم الذي كان يرتجل أثناء المقارعات والمساجلات، فالعلاقة المعجمية بين الجذر الاشتقاقي «رجز» والصوت الجهير المرتفع توحى بأن هذا الفن أخذ اسمه من طبيعة أصواته ووقعها في بعض صورته: (ولا سمعت صوت

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣.

(٢) نفسه: ص ١٨٩، حيث يشير أبو العلاء إلى أن جريرًا وذا الرمة نظمًا الرجز وإن غلب عليهما القصيد.

(٣) أي لم يبنوها بناء القصيد بأن يجعلوا للبيت صدرًا وعجزًا كما سيرد لدى الشعراء اللاحقين. انظر. العدة.

١٨٢/١ - ١٨٣، والقصيدة عند مهيار: ص ٤٥٤. وانظر مقالة الرجز / مجلة كلية الآداب بأكادير - العدد ٥

/ ١١٩١ - ص ٢١ وانظر لسان العرب: مادة رجز، ومقالة بلاشير: ص ١٤٧.

المرتجز، فقلت: قد قال في أول كلامه: وحديث بالرجز، فما أراد بقوله: ولا سمعت صوت المرتجز؟ وإنما عنيت ارتجاز السحاب بلا رعد. يقال: ارتجز السحاب فهو مرتجز وكأنه شبه بصوت الراجز^(١).

إلا أن الصورة التي سيروه إليها جعلت أبا العلاء يشهر نقدًا بالحس الشعري الضعيف الذي صدر عنه الرجاز المحترفون في نظم الأراجيز، فالتكلف والتعسف^(٢) كان قد حل في أشعارهم محل الحس والتلقائية فأصبح الجفاء الصوتي وغياب الإطراب السمة المميزة لها في السمع. إن رفض أبي العلاء لهذه الأراجيز لا يعود إلى كونهم قد تكسبوا بها كما ظن بعض الباحثين^(٣)، فموقفه من التكسب حكم لا يفرق فيه بين كون الشعر المكتسب به رجزًا أو قصيدًا لأنه موقف أخلاقي من الاستجداء من حيث هو سلوك بشري لا من المديح من حيث هو بناء شعري، أما موقفه من الأراجيز^(٤) فقد كان ينظر إلى شعرية البناء وشاعرية الراجز المحترف وهي تحاول متعسفة لباس الأرجوزة ثوب القصيدة.

إن بؤرة الضعف في هذه الأراجيز، كما تصورها أبوالعلاء تكمن في البناء الصوتي للالفاظ، فالقوافي التي ولع بها الرجاز تؤدي السمع لأنها كانت تختار من بين الرويات النافرة، والفاظهم تفتقر إلى العذوبة التي يجب أن تتوافر في الشعر لأن أصحابها كانوا مفتقرين إلى التلقائية التي تسهل انتقائها: (ويعرض له رؤية فيقول يا أبا الجحاف ما كان أكلك بقواف ليست بالمعجبة، تصنع رجزًا على الغين ورجزًا على الطاء، وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة، ولم تكن صاحب مثل مذكور ولا لفظ يستحسن عذب)^(٥).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٩. وسمي فرس الرسول صلى الله عليه وسلم للمرتجز لجهازة صهيله.

(٢) انظر: رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) انظر: أبوالعلاء ناقدًا: ص ١٦٠.

(٤) نستعمل مصطلح أرجوزة ونحن نريد به مطولات الرجز التي ظهرت بعد تقصيد الأغلب العجلي لرجزه.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

ولعل أبا العلاء كان سيكون في حكمه ألين لو كان مظهر غياب هذه العفوية برودة تقرب المنظوم من كلام العوام، لكن البناء الصوتي كان في أذنه أشنع من ذلك، فالعنوية قد غابت ليحل محلها عسر في صياغة الألفاظ عبر عنه بالخثارة^(١) المفرطة للبن الرائب ويغلظ القطران غير المنساب. إن هؤلاء الرجاز كانوا قد جعلوا أراجيزهم مدائح يتكسبون بها، وما استغربه أبوالعلاء جرأتهم على جعل هذه الخثارة الصوتية والألفاظ المقعقة وسيلة إلى مخاطبة الممدوح وسمعه بينما الأصل في المديح أن يكون مطرباً تعشقه الأذن والنفس: (أقسمت ما يصلح كلامكم للشاء ولا يفضل عن الهناء، تصكون مسامع المتدح بالجنبل وإنما يطرب إلى المنزل)^(٢).

إن رؤية الذي جعل أراجيزه مدائح كان في رأي أبي العلاء يأخذ (جوائز الملوك بغير استحقاق)^(٣)، وغيره من شعراء القصيد في عصره كان أولى بالأعطية والصلوات، وهو لا يقصد رؤية من حيث هو شاعر فرد، ولكن من حيث هو راجز نبغ في هذا الفن فأصبحت أراجيزه لدى العلماء نموذجاً لقياس الجودة في صناعة كان أبوالعلاء يراها بينائها الصوتي المدوي كالصخر غير مهياة لأن تكون جيدة. فرجز رؤية ورجز طبقته على كثرته لو صهر كله وسبك لم تخرج منه قصيدة واحدة تستحسن^(٤).

واختياره رتبة الحسن^(٥) لتقويم الرجز حكم ضمني عليه بأنه أضعف من أن يبلغ هذه الرتبة بله رتبة الجودة. لقد كان أبوالعلاء يعلم أن تعلق العلماء بالرجز يعود إلى ما تضمنه من غريب ووحشي وأنهم كانوا يقوون آراءهم اللغوية بالاستشهاد به، ولكنه لم يكن يرى في هذه القيمة العلمية أي دليل على سمو الشعرية^(٦)، بل إننا نجد في اتهامه لرؤية بعجزه عن معرفة كلمة عربية كانت متداولة بين الناس عندما خاطبه

(١) انظر. رسالة الغفران: ص ١٤٨، حيث يصف رجزهم بالكلام الخائر العلبط.

(٢) نفسه: ص ٣٧٧.

(٣) نفسه: ص ٣٧٦.

(٤) نفسه: ص ٣٧٥.

(٥) قارن مفهوم الضعف والحسن (التوسط) والجودة في الشعر، بمفهوم الضعف والحسن والصحة في الحديث الشريف.

(٦) سنحاول إبراز الفرق بين العلمي والشعري لديه في بحث لاحق.

بها رجل أعجمي^(١)، ما يكشف عن أنه كان يشك حتى في فصاحة هؤلاء الرجاز رغم ما كانوا يتكلفونه من تفاسيح ومن غريب لعل كثيراً منه كان مرتجلاً غير مسموع كما نبه على ذلك ابن جني^(٢). إن الرجاز وهم يسعون إلى بهر المتلقي بالغريب من الألفاظ كانوا في رأي أبي العلاء لا يدركون الحدود التي تفصل بين الفصاحة المستعذبة وبين التشويق^(٣) والتفاسيح المتعسف، وهو لا ينكر أن لغة أراجيز بعضهم ترق أحياناً وتسترسل، لكنه يلاحظ أن ذلك لا يدوم لأنها ما تلبث أن تعود إلى الخثارة والعسر، فيصبح البناء الرجزى خليطاً من الخثارة والرقّة وهجنة شعرية يزيد بها الضعف شدة والتعسف بياناً: (ورحم الله العجاج فإنه خلط في رجزه العلبط والسجاج^(٤)). ويبدو أن المقياس النقدي الذي كشف به أبو العلاء عن جفاء لغة الأراجاز وضعف انسيابها لم يكن مسلطاً على هذا الفن وحده حتى يحمل موقفه منه على التعصب لفن القصيد والنفور الحاجب للمحاسن، فوصفه لشعر ابن هانئ عند سماعه له بأنه رحي تطحن قرونا^(٥) شاهد على أنه - وهو الأعمى المرهف الحس - كان يولي المسموع الشعري عناية خاصة في تصويره للجودة الشعرية.

وليس غريباً - في عصر عكف فيه العلماء على دراسة العلاقة بين الإعجاز القرآني وبين نظمهم وفصاحتهم - أن يقتنع أبو العلاء بأن الفصاحة الشعرية ليست في تكلف الغريب ولا في قعقة الألفاظ، ولكن في تحقيق الانسجام الذي يضمن لمسموع الشعر ومتصوره انسياباً يوهم البساطة ويخفي كل مظاهر التصنيع التي يستعين بها الشاعر على تجويد صناعته. وإذا كان الشيخ قد أولى التصنيع البيديعي والغريب في

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ٣٧٦، حيث قوله على لسان ابن الفارح مخاطباً رؤية: (ولقد بلغني أن أبا مسلم كلمك بكلام فيه «ابن ثناء» فلم تعرفها حتى سألت عنها بالحي).

(٢) انظر: الخصائص: ٢٥/٢، حيث يذكر ابن جني: أن رؤية وأباه العجاج كلنا يرتجلان ألفاظاً لم نسمع من قبل.

(٣) في نفس عصر أبي العلاء كان مهيار قد هاجم الشعراء الذين توهّموا أن الفصاحة كامنة في التشويق والتعسر. انظر: ديوانه: ١٧٨/١.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٤٨. واللبن العلبط: الخاثر الغليظ، والسجاج: اللبن الذي مزج بالماء فأصبح رقيقاً شديداً السبولة.

(٥) وفيات الأعيان: ٤/٤٢٤.

منجزه^(١) الشعري عناية متميزة، فإن هذه العناية ليست دليلاً على أن شعره قد حمل من عنت العبارة ما لا يقل عما يوجد من ذلك من الرجز كما قال بعض الباحثين^(٢)، فما بدا لبعض الدارسين إسرافاً في الصنعة كان مقترناً بميل شبه غريزي إلى تطويع اللغة الشعرية يمتنع من قوة الشاعرية وغنى المحفوظ والخبرة بأساليب الشعراء في النظم، بينما كان تكلف الرجاز وتعتسفهم - في رأيه - شاهداً على ضعف شاعريتهم وعجزهم الذي كان يفتضح كلما حاولوا الخروج عما هينوا لقوله إلى أغراض القصيد ومعانيه: (ومتى خرجتم عن صفة جمل تراثون له من طول العمل إلى صفة فرس سابح أو كلب للقصص نابح فإنكم غير الراشدين)^(٣).

لقد نظم العجاج وغيره من المحترفين من الأرجاز ما جعل عصر بني أمية يتميز بأنه عصر الرجز، لكن يبدو أن الجفاء الصوتي الذي عابه أبو العلاء على هذا الفن كان سبباً في اندحاره وتراجع في العصور العباسية، إذ لم يستطع عقبة بن ربيعة وأشباهه من الرجاز أن يحفظوا لفنهم مكانته بعد أن احتواه شعراء القصيد وجعلوه وجهاً من أوجه صناعة الشعر دون أن يعترفوا له بوجود فني مستقل عن القصيد. فبشار كان يعد نفسه أرجز من عقبة وأبيه وجده^(٤)، وطرديات أبي نواس كانت سبيلاً إلى إظهار براعته في هذا الفن، لكن هذين الشاعرين كغيرهما من المولدين والمحدثين لم يجعلا الرجز وجهاً لصناعاتهم الشعرية، فالعصور العباسية كانت عصور فن القصيد التي لم يستعد فيها فن العجاج وطبقته مكانته إلا مرة واحدة عندما نظم منه مهيار الديلمي معاصر أبي العلاء حوالي أربعة آلاف (٤٠٠٠) بيت، إلا أن ما يميز رجزياته بعدها عن جفاء رجز ربيعة ونظرائه وخضوعها لخصوصيات بناء القصيدة من حيث الأغراض واكتمال الأجزاء العروضية بورودها موزعة على الصدر والعجز، وهو ما جعلها أراجيز مقصدة^(٥) لا يربطها بالرجز النمط إلا الوحدة الإيقاعية مستفعلن.

(١) يجب التفريق عند تقويم شعره وتتبع مظاهر الجودة والرداءة فيه، بين ما نظمه قبل إعلان العزلة، وبين ما نظمه وهو معتزل، لأنه لم يكن شاعراً موجدًا إلا في مرحلة ما قبل الاعتزال، كما سنوضح.

(٢) النقد واللغة في رسالة الغفران: ص ٩٣.

(٣) رسالة الغفران: ٣٧٧.

(٤) انظر: خبر مفاخرته لعقبة بن ربيعة بن العجاج في الشعر والشعراء: ٧٥٧/٢.

(٥) انظر: القصيدة عند مهيار: ص ٤٥٤، ومقالة «الرجز في القرن الرابع» / مجلة دراسات / ك. / ١ / أكتوبر - ص ١٧ - ٢١.

وإذا كان مهيار بتقصيده للرجز ومبالغته في النظم عليه قد أراد البرهنة على امتلاكه شاعرية قوية قادرة على تطويع موسيقى هذا الفن وتخليصه^(١) من صورة الحقارة التي وسمه بها القدماء، فإن في العنف النقدي الذي هاجم به أبو العلاء هذا الفن في نفس العصر ما يدعو إلى التساؤل عن مدى تأثير مهيار في إنكفاء هذا العنف، وإن كان هذا التساؤل لا يغير من كون الموقف النقدي في جوهره يظل احتقاراً لسهولة هذا الفن وابتذاله، واستضعافاً لاضطرابه وقصره، ونفوراً من خثارة الصورة الصوتية التي صيره إليها الرجاز المحترفون. ولعل الموقف الذي يظل في حاجة إلى تجلية هو موقفه من الرجز المقصد^(٢)، فسرعة وحدته الإيقاعية مستغلن بالقياس إلى وحدة الكامل المضمّر تقربه من الرجز النمط، وطوله^(٣) يجعله قصيداً، لكن الاستثناس بالأرجوزة المقصدة الوحيدة التي اكتفى بنظمها في سقط الزند يجعلنا نرجح أنه كان يعتبر هذا الوزن أيضاً - كالرجز النمط - من سفاساف القريض^(٤). لقد أكد أبو العلاء كالأخفش قبله أن الشعر كان عند العرب قصيداً ورملاً ورجزاً^(٥)، لكن تصوره النقدي للشعرية المكتملة جعله يقتنع بأن فن القصيد - لشرفه وامتداد إيقاعه^(٦) - هو القادر وحده دون أي نمط آخر على السماح لهذا الاكتمال بالتحقق.

إن رحابة حقل الشعرية في الثقافتين اليونانية والعربية الجاهلية كانت تسمح لعدة فنون من الكلام بأن تنتسب إلى جنس الشعر باعتبارها أنواعاً تحته كالقول الشعري المبني على التخيل دون الوزن، والرمل الذي هيمنت فيه القافية فبدت كأنها أغنت فيه عن الوزن واستقامته، وكالرجز الذي اكتفت فيه العرب بسرعة الإيقاعات القصيرة عن ترسل القصيد وطول إيقاعاته، ولم يكن الشيخ

(١) يشير أبو العلاء معدداً الأوزان التي ركبها للنتبي، إلى أن الطي والخين في الرجز غير قبيح. انظر: الأوزان والقوافي / مجلة، ص ٦٠٥.

(٢) أي الرجز المبني على بيت منصف ذي ستة أجزاء أو أربعة.

(٣) المقصود طوله الألفي المتمثل في انقسام أبياته إلى صدور وأعجاز. والأخفش يذكر الرجز التام ضمن أوزان فن القصيد. انظر: كتاب القوافي: ص ٦٧ - ٦٨، ولسان العرب: مادة «قصيد».

(٤) انظر: رسالة الغفران: ص ٣٧٥ حيث يصفه بهذا الوصف احتقاراً له.

(٥) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٧٢.

(٦) انظر: نفس المصدر: ورقة ٧٢، حيث ينقل أبو العلاء تعريف العرب للقصيد. بأنه (ما كان طويل الوزن).

يجهل وجود هذه الأنواع الشعرية كما تبين، لكنه اختار رفضها وتعطيل فاعليتها الشعرية ليربط جمالية الشعرية بفن واحد هو القصيد لجلاله.

وقد كانت الصياغة التي اختارها لتعريف الشعر الحاجز الذي منع به كل الأنواع المرفوضة من أن تدخل في تصويره النقدي الجمالي للقريض، فالوزن هو الركن الوحيد الذي يبنى منه الكلام الشعري، و«القول الشعري» والرمز/النمط مفتقران إليه. وتجويد الأشعار مقترن بشرائط تستطيع الغريزة الشعرية وحدها الحكم على مدى مقارنة الزيادة والنقصان فيها لغاية الجودة، وغريزته الصافية قد هدته إلى أن الرجز/النمط بخثارته وضعف إيقاعه بعيد عن الجودة وشرائطها، لذا صار من لوازم تعريفه للشعر وثمراته النقدية تعطيل الفاعلية الشعرية لكل ما سوى فن القصيد من أنواع جنس القريض.

الباب الثالث

الطريق إلى الشعر: هدي الغريزة وتضلال الأقيسة

لم تشكك المدرسة النقدية العربية في مختلف مراحل نموها في كون الطبع أو الاستعداد الشعري الفطري الموجه الأول للكتابة الشعرية والتذوق لدى كل من الشاعر والمتلقي، إلا أن هذا الإعظام لأهمية الطبع لم يبلغ في أية مرحلة من هذه المراحل أهمية القواعد العلمية والخبرة المكتسبة في إبداع الشعر وتذوقه، فابن سلام كان قد صرح بأن للشعر صناعة يعرفها أهل العلم^(١) بها دون غيرهم، وبعده ذكر ابن قتيبة أن كل علم محتاج إلى السماع، و(أحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر لما فيه من الأسماء واللغات المختلفة)^(٢). واعتبر كثير من النقاد المعارف أو «آداب الشاعر» زادًا لا مندوحة للشاعر عن التزود به^(٣)، وعندما شبه العسكري^(٤) - ضمنيًا - الشاعر وهو يتعلم الشعر بسماع أشعار غيره من الشعراء، بالطفل وهو يتعلم النطق بسماع كلام أبويه، كان تشبيهه هذا تأكيدًا صريحًا لاعتماد صناعة الشعر على الخبرة الشعرية المكتسبة من التحصيل والإفادة من خبرات الشعراء السابقين، لأن الشعر لدى العسكري لا يتصور إلا من حيث إعادة إنتاج لمسموع شعري سابق، فالراغب في أن يصبح شاعرًا يظل في - رأيه - عاجزًا عن قول الشعر إذا عدم هذا المسموع.

(١) انظر طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

(٢) الشعر والشعراء: ٨٢/١.

(٣) انظر العمدة: ١٩٦/١ - ١٩٧.

(٤) الصناعتين: ص ٢٠٢. وفي رأيه نظر إلى إشارة ابن فارس إلى أن اللغة تؤخذ اعتيادًا، كالصبي يسمع أبويه.

انظر المزهري: ١٤٤/١.

ومثل هذا الحكم بافتقار الاستعداد الشعري الفطري - إبداعاً وتذوقاً - إلى التحصيل والعلم بقوانين الصناعة الشعرية يجعل تصور أبي العلاء لفاعلية هذا الاستعداد متميزاً، فإذا كان قول الشعر يعد - عند العسكري - إنجازاً مستحيلاً إذا لم تهياً لمن وهب الفطرة الشعرية فرصة سماع نماذج شعرية يحاكيها، فإن هذا الإنجاز يكون في رأي أبي العلاء ميسراً لأصحاب الفطر، ولولم يسبق لهم أن سمعوا شعراً من قبل: (ما كفاك أنك أدعيت النظم الذي هو طبع في غريزة الآدميين مطلق أن يقوله الصبي منهم والمرأة والشيخ اليفن والعجوز الفانية، وهو في غرائز الأمم كلها حتى إنه يحكم على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعراً قط)^(١).

إن الشعر لدى أبي العلاء - إذن - غريزة خص بها الآدميون من حيث هم بشر مميزون عن غيرهم من الكائنات الحية لا من حيث هم أناس ينتسبون إلى أمة دون سواها، وهو رأي يرد ضمنيّاً قول من ذهبوا إلى أن العرب يفوقون^(٢) كل الأمم في نظم الشعر ويفسر سكوته عن ذكر القافية عند تعريفه للشعر، فتساوي الأمم كلها في امتلاك هذا الاستعداد الفطري، يجعل الشعر قوة كامنة في حس الإنسان كموناً غريزياً كباقي القوى الفطرية التي تتحكم في بعض أفعال بني البشر وتوجهها دون أن يكونوا في ذلك مفتقرين إلى التعلم واكتساب الخبرة، لذا نجد أبا العلاء يساوي في القدرة على قول الشعر بين الصبي والمرأة والشيخ والعجوز وبين الشاعر المحترف، إذا امتلكوا جميعهم نفس الغريزة الشعرية من حيث القوة والخلوص. ولا يجعل الشيخ للتعلم والسماع دوراً كبيراً في إبداع الشعر لأن وجوده - في رأيه - سابق لهما، لارتباطه بالقوة الفطرية لا التعلم والخبرة المكتسبة، وبذلك يصبح للغريزة الشعرية الفاعلية المطلقة في تصوره النقدي للشعر. إلا أن ما يميز نظريته إلى هذه الفاعلية كونه لا يحصرها في نظم الشعر فقط، لأن سلطة الغريزة - لديه - تتجاوز النظم إلى التلقي.

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ص ١، والعمدة: ١٩/١، ٧٨. وخلافاً لذلك صرح ابن قتيبة بأن الله لم يخص بالشعر قوماً دون قوم. الشعر والشعراء، ١/٦٣.

إن تذوق الشعر ونقده اللذين ربطهما النقاد بالعلم ومعرفة قوانين الصناعة الشعرية يصبحان لديه قوة غريزية غير مفتقرة إلى المعرفة المكتسبة لأنها استعداد فطري متقدم على التحصيل والتعلم: (وحدث رجل ضرير من أهل آمد يحفظ القرآن ويأنس بأشياء من العلم أنه كان وهو شاب له امرأة مقينة تزين النساء في الأعراس، وكان ينجم على الطريق، وكانت له قرعة فيها أشعار كنحو ما يكون في القرع، وكان يعتمد حفظ تلك الأشعار ويدرسها في بيته ولا غريزة له في معرفة الأوزان فيكسر البيت فتقول له امرأته الماشطة: ويلي، ما هذا جيد، فيلجها ويزعم أنها مخطئة، فإذا أصبح مضى فسأل من يعرف ذلك، فلتخبره أن الصواب معها وعرفه كيف يجب أن يكون، فإذا لقنه عنه عاد في الليلة الثانية فذكره وقد أصلح فتقول الماشطة: هذا الساعة جيد)^(١).

وقد نجد في إشارة قدامة^(٢) وابن طباطبا^(٣) إلى أن معرفة أوزان الشعر قد يستغنى فيها عن التعلم بالطبع السليم ما يبدو شبيها بهذا الذي يذهب إليه أبو العلاء، إلا أن ما يميز تصويره لفاعلية الغريزة زهابه إلى أن سسلطتها لا تقف عند حدود الاهتداء والإرشاد إلى الوزن السليم رغم الأهمية التي كان يوليها لعنصر الإيقاع، فالغريزة التي تهدي الشاعر والناقد إلى معرفة الوزن المقبول هي نفسها التي تكشف لهما عن أسرار الجودة والرداعة في الألفاظ والأبنية الشعرية وما سوى ذلك^(٤) من عناصر الشعر وشرائطه. وما يبدو طريفا في إعظام أبي العلاء لسلطة الغريزة الشعرية وفاعليتها اعتماده على الاختبار المباشر لهذه الفاعلية قصد التيقن منها ومعرفة حدود قوتها ومجالها: (وكان لي كروي من أهل البادية يعرف بعلوان وله امرأة تزعم أنها من طيء، فكان لا يعرف موزون الأبيات من غيره، وكانت المرأة تحس بذلك، وكانت تتأسف على طفل مات لها يقال له رجب، وكانت تنشد هذا البيت:

(١) رسالة الغفران: ص ٥٨٠ - ٥٨١.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٤.

(٣) انظر عيار الشعر: ص ٩.

(٤) — كما سنوضح.

إِذَا كُنْتُ مِنْ جَرَا حَبِيبِكَ مُوجِعًا

فَلَا بَدْ يَوْمًا مِنْ فِرَاقِ حَبِيبِ

فَقَالَتْ يَوْمًا: (إِذَا كُنْتُ مِنْ جَرَا رَجِيبٍ مُوجِعًا)، فَعَلِمْتُ أَنَّ الْوِزْنَ مُخْتَلٌ فَقَالَتْ: (إِذَا كُنْتُ مِنْ جَرَا رَجِيبِينَ مُوجِعًا) فَحَرَكْتُ التَّنْوِينَ، وَأَنْكَرْتُ تَحْرِيكَه بِالطَّبْعِ فَقَالَتْ: (إِذَا كُنْتُ مِنْ جَرَا رَجِيبِكَ مُوجِعًا) فَأَضَافْتُهُ إِلَى الْكَافِ فَاسْتَقَامَ الْوِزْنُ وَاللَّفْظُ^(١). وَلَا يَجِبُ أَنْ يَفْهَمَ مِنْ هَذَا أَنَّ أَبَا الْعَلَاءِ يَنْفِي نَفْيًا مُطْلَقًا أَهْمِيَّةَ الْعِلْمِ وَالْمَعْرِفَةِ الشَّعْرِيَّةَ الْمَكْتَسِبَةَ، فَأِشَارَتُهُ إِلَى تَكَامُلِ الْغَرِيزَةِ وَالْعِلْمِ الْمَحْصُلِ تَتَرَدَّدُ فِي مُخْتَلَفِ مَوْلَفَاتِهِ، فَضْلًا عَنْ كَوْنِ حَدِيثِهِ عَنِ الشَّعْرِ وَشَحْذِ الْقَرِيحَةِ يَعْتَبَرُ اعْتِرَافًا ضَمْنِيًّا بِأَهْمِيَّةِ الْخُبْرَةِ الشَّعْرِيَّةِ الْمَكْتَسِبَةِ فِي صِنَاعَةِ الشَّعْرِ نَظْمًا وَنَقْدًا.

لَكِنْ مَا يُمَيِّزُ نَظَرَتَهُ إِلَى الْغَرِيزَةِ أَنَّهُ عِنْدَمَا يَرَسِمُ الْحُدُودَ الْقُصُوَى لِلْكِتَابَةِ الشَّعْرِيَّةِ وَالْمُتَلَقِّي يَتَطَرَّفُ مَسْرُفًا تَارَةً فِي تَحْكِيمِ الْغَرِيزَةِ وَالِاسْتِرْشَادِ بِهَدْيِهَا، وَمُبَالِغًا تَارَةً أُخْرَى فِي الْإِسْتِهَانَةِ بِالْقَوَاعِدِ وَالْأَقْيِسَةِ وَالتَّقْلِيلِ مِنْ أَهْمِيَّتِهَا فِي نَظْمِ الشَّعْرِ وَنَقْدِهِ مِنْ خِلَالِ مَهَاجِمَتِهِ السَّاخِرَةِ أحيانًا لِتَطَاوُلِ الْعُلَمَاءِ عَلَى الشَّعْرِ، وَاسْتِزْعَافِهِ أَوْ تَسْفِيهِهِ لَمَّا صَدَرَ عَنْ بَعْضِ كِبَارِ عُلَمَاءِ الْعَرَبِيَّةِ مِنْ أَشْعَارٍ أَوْ أَحْكَامٍ نَقْدِيَّةٍ مُتَعَلِّقَةٍ بِالشَّعْرِ رَغْمَ إِجْلَالِهِ لَهُمْ وَاعْتِرَافِهِ لَهُمْ بِالتَّبَرُّيزِ وَالسَّبْقِ الْعِلْمِيِّ فِي الْمَعَارِفِ الَّتِي تَخْصُصُوا فِيهَا. وَإِذَا كَانَ تَكَامُلُ الْغَرِيزَةِ وَالْعِلْمِ يَعْتَبَرُ مَرَحَلَةً وَسَطَى بَيْنَ هَذَيْنِ الطَّرْفَيْنِ لَا تَرِيكَ الشَّاعِرَ وَالْمُتَلَقِّي وَهُمَا يَبْحَثَانِ عَنِ الطَّرِيقِ إِلَى الشَّعْرِ، فَإِنْ جَعَلَهُ الْغَرِيزَةُ فِي طَرَفٍ وَالْأَقْيِسَةُ الْعِلْمِيَّةُ فِي طَرَفٍ آخَرَ مُنَاقِضَ لَهُ يُوْجِي بِأَنَّهُ كَانَ يَنْصَحُهَا عِنْدَمَا يَلْتَبَسُ عَلَيْهِمَا هَذَا الطَّرِيقَ بِأَنْ يَهْتَدِيَ بِهَدْيِ الْغَرِيزَةِ وَيَحْتَرَسَا مِنْ أَحْكَامِ الْأَقْيِسَةِ الْعِلْمِيَّةِ الْمُضِلَّةِ، لِأَنَّ الْغَرِيزَةَ وَحْدَهَا قَادِرَةٌ - فِي رَأْيِهِ - عَلَى الْإِهْتِدَاءِ إِلَى طَرِيقِ الشَّعْرِ وَالْهَدْيِ إِلَيْهِ.

(١) رسالة الغفران: ص ٥٨١.

الفصل الأول

فاعلية الغريزة: الحس الشعري

لعل من أهم ما يلفت أنظار الباحثين عند دراستهم لفكر أبي العلاء مبالغته الواضحة في تقديس العقل والدعوة إلى الاسترشاد بهديه^(١) مبالغة أدت بكثير من العلماء إلى الشك في سلامة عقيدته، فالعقل لديه هو الأولى بالتصديق^(٢) وبأن يكون إماماً^(٣) ونبياً^(٤)، وما يرفضه العقل كثيراً ما يكون هو نفسه ما تجذب إليه الغريزة^(٥)، وما تشير به الغريزة لا يمكن أن يكون إلا فاسداً:

وَمَنْ الرِّزْيَةُ إِنْ تَبَيَّتْ مَكْلُفًا

إِصْلَاحُ مَنْ صَحَبَ الغريزةَ فاسداً^(٦)

لأن الرشاد والغريزة متنافران:

بَيْنَ الغريزةِ والرشادِ نِفَارٌ

وعلى الزخارف ضُمَّتِ الاسْفَارُ^(٧)

لذا يحق للدارس أن يستغرب تقليل أبي العلاء أهمية العقل في إبداع الشعر وتذوقه وهو يوكل إلى الحس والغريزة مهمة إرشاد الشاعر والمتلقي إلى مكان

(١) انظر مثلاً: تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٣٣٩ - ٢٤٠، و تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية ص ٣٣٨.

(٢) انظر قوله : نكذب العقل في تصديق كاتبهم ... والعقل أولى بإكرام وتصديق. اللزوم: ٢٠٧/٢.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ٣١٧/٢ : ما إمامي سوى عقلي وانظر قوله في: ٦٦/١ : كذب الظن لا إمام سوى العقل ...

(٤) انظر قوله: أيها الغر إن خصصت بعقل ... فاسألته فكل عقل نبي. اللزوم: ٦٤٢/٢.

(٥) اللزوم: ١ / ١٤٣.

(٦) اللزوم: ١ / ٣٥٨.

(٧) نفسه: ١ / ٤٦٤.

الجمال والقيح والجودة والضعف في الشعر، فالفكر الفلسفي^(١) منذ أفلاطون إلى عصر ابن سينا، كان رغم اختلاف مدارسه يذهب إلى أن المعرفة تبدأ حسية، وهي مرحلة أولى يكون فيها الحس سبيلاً إلى الإحساس أو الإدراك الحسي المرتبط بالمادة والأعراض، وتنتهي المعرفة بعد الظن والاستدلال بمرحلة العلم أو الإدراك العقلي^(٢) أو التعقل المحض^(٣)، وهو أسمى درجات المعرفة لأن المدركات تكون فيه معقولات يدركها العقل مجردة عن المادة.

وإسناد أبي العلاء معرفة الشعر إلى الحس والغريزة يجب أن يكون حسب هذا حكماً عليها بأنها معرفة دنيا دون العلم، إلا أن هذا الاستغراب يصبح غير وارد إذا ما وضعنا ربطه الشعر بالغريزة في سياق فكره العام من خلال ثلاث زوايا توجهه هي: إفادته^(٤) من التصور الفلسفي للشعر، وتحولات نظريته الشعرية، وعقيدته الجبرية.

أما التصور الفلسفي للشعر فقد سبقت الإشارة إلى أنه يجعل القول الشعري القائم على التخيل والانفعال دون تحكيم العقل أبعد الأقاويل الأربعة عن القول البرهاني المفيد لليقين لاستناده إلى العقل وحده، ورد معرفة الشعر إلى الحس دون العقل منسجم مع هذا التصور.

وأما التحولات فمرحلة اللزوم التي أعلن فيها قطيعته للشعر تعتبر تفسيراً ضمنيّاً لربطه هذا الفن بالحس دون العقل لارتباطه لديه بالغريزة ويعدّه عن الخير الذي لا يدركه إلا العقل. ويظل توزعه بين الإيمان بالقوة الجبرية وتسלט الغريزة على العقل رغم تقديسه له سبباً لا في ربطه الشعر بالحس فحسب، ولكن في استحضاره الطبيعة والجبلة في كل تأملاته الفكرية، باعتبارها قوة فاعلة في مختلف أنماط السلوك

(١) تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية : ص ١٩، ٢٨٥، ٢٨١.

(٢) نفسه: ص ٣٨١ - ٣٨٣.

(٣) نفسه: ص ٢٠ - ٢١.

(٤) سكوته عن ذكر القافية في التعريف إحدى علاماته.

البشري وإدراكاته. لقد اقتنع أبو العلاء بأن العقل مهما أرشد إلى الخير وسبله يظل عاجزاً عن توجيه أفعاله لأن الإنسان مسير بقوة تسخره نحو غايات لا قدرة له على تلافيها ولو حذر عقله منها:

مَا بَاخْتِيَارِي مِيلَادِي وَلَا هَرَمِي
وَلَا حَيَاتِي فَهَلْ لِي بَعْدُ تَخِيرُ؟
وَلَا إِقَامَةً إِلَّا عَنْ يَدَي قَدَرٍ
وَلَا مَسِيرَ إِذَا لَمْ يُقْضَ تَسْيِيرُ^(١)

وإذا كانت الشواهد^(٢) على خضوع الإنسان وسائر المخلوقات لقوة الجبر كثيرة، فإن من أهم الشواهد على تسلط هذه القوة منازعة الغريزة للعقل في توجيه أفعال الإنسان وسلوكه، لأنها لا تجذبه إلا إلى ما ينهيه عنه عقله:

نَهَانِي عَقْلِي عَنْ أَمُورٍ كَثِيرَةٍ
وَطَبَعَنِي إِلَيْهِ بِالْغَرِيزَةِ جَانِبِي^(٣)

(١) اللزوم: ٤٣٩/١. وانظر قوله في نفس الصفحة: العقل زين ولكن فوقه قدر ... فما له في ابتغاء الرزق تأثير.
(٢) أرى شواهد جبر لا أحققه ... كئن كلا إلى ما ساء مجرور. اللزوم: ٤٣٧/١.
(٣) اللزوم: ١٤٣/١. وانظر قوله: والعقل يسعى لنفسه في مصالحها ... فما لطبع إلى الآفات جذاب. اللزوم: ١٥٧/١.

المبحث الأول

مفهوم الغريزة في الفكر العائلي العام

إن موضوع الغريزة يبدو عندما يقارن بالقضايا التي اهتم بها أبو العلاء القضية التي شغلت أكبر حيز من تفكيره، ولرحابة هذا الحيز يبدو مفهوم الغريزة لاساعه ممتداً لأنه يرصد فاعليتها بدءاً من أدنى درجات الموجودات وتتبعها في النفس الحاسة^(١) أو الحيوانية ليصل إلى الحس العام أو المشترك، وإلى ما يقربها أحياناً من العقل الحدسي^(٢).

فالعناصر الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار) على تضاد طبائعها^(٣) تألفت بالغريزة لتكون الجسم ولتحمل غير مختارة النفس:

فهذا قولٌ مختبرٌ شفيقٌ

ونصغُ للحياة وللَمَمَاتِ

طبائعُ أربعُ جُشْمَنٍ أَمْرًا

فإِضْنِ لِحْمَلِهِ مِتْجَشُّمَاتِ^(٤)

والجسد بطبيعته المادية خبيث^(٥)، ولذلك نزعت الغرائز نحو الشر:

لا حسَّ للجسم بعدَ الروحِ نعلمه

فهل تحسُّ إذا بانثَ عن الجسدِ؟

(١) يشترك فيها الحيوان والإنسان.

(٢) تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٢٢٧.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ٥٨/١: وأرى الأربع الغرائز فينا ... وهي في جثة الفتى خصماء.

(٤) اللزوم: ٢٣٩/١، وانظر ٥٣٠/٢.

(٥) انظر اللزوم ٢٤٦/١ حيث قوله: وإن كان هذا الجسم قبل افتراقه ... خبيثاً فلن الفعل شر وأخيبت

والطبعُ يهوي إلى ما شأنُ يطلُبُه
لكنْ يجرُّ إلى ما زانُ بالمسدِ
وفي الفرائضِ أخلاقٌ منممةٌ
فهل نُلامُ على النُكراءِ والحسدِ^(١)؟

ولا فرق في هذا النزوع الغريزي إلى الشر بين الإنسان والحيوان. إن غرائز كل الكائنات الحية - لماقضتها جوهر العقل - (قلما تعترف بالفضيلة)^(٢)، وما يميز الإنسان منها كونه رغم تسلط الغريزة عليه كونه فضل عليها بالعقل الذي يعرف الخير ويهتدي إليه خلافاً لها:

والشرُّ في حيوانِ الأرض مفترقٌ
والإنسُ كالوحشِ من ضارٍ ومبتقل^(٣)

ولو كانت الغريزة موقفة أو مرشدة إلى خير لنهت الكائن الحي عن التناسل لكف الشر:

والشرُّ في الخلقِ طبعٌ لا يزايِلُه
فقسْ على خزرٍ في العينِ أو نجلِ
لو وقَّقى المرءُ لم يبهشْ إلى امرأةٍ
أو الفريزة لم تزفْ إلى رجلٍ^(٤)

إن مصطلح الغريزة لديه يضيق أحياناً ليصبح تعبيراً عن قوة غير مكتسبة كامنة في كل الموجودات حية كانت أم جامداً، فصفرة البهار غريزة^(٥) لأنها أصل فيه،

(١) انظر اللزوم: ٣٧٤/١.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٦٨.

(٣) انظر اللزوم: ٣٢٩/٢. وانظر قوله في: ١٢٦/١. يغدو على خله الإنسان يظلمه ... كالذئب ياكل عند الغرة الذئب.

(٤) اللزوم: ٣٣١/٢.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٧٦.

وزرقة العيون في العرب (ليست غريزة تكثر فيهم)^(١)، والصدأ في الحديد (من غريزته الأصلية)^(٢). وإذا كانت الغريزة تختص بكونها غير مكتسبة فإن مما يميزها أيضاً كونها لا تتبدل^(٣) إذ (لا عندد عن الجبل، يريد المتنسك أن ينصرف حبه عن العاجلة وليس يقدر على ذلك، كما لا تقدر الظبية أن تصير لبوءة ولا الحصاة أن تتصور لؤلؤة)^(٤)، وكل تظاهر من الإنسان بما يخالف ما جبل عليه يعد تصنعاً لأن التفاعل (يقع من الإنسان إذا أظهر شيئاً ليس من خلقه ولا غريزته)^(٥)، والطبع غير التصنع^(٦).

ولأن الإنسان لا يملك سلطة على ما هو غريزة فيه باستحالة تبدله، رد أبو العلاء الخبر الذي ذكر أن علياً رضي الله عنه كان يبغض الحمقى لأنه كان في رأيه (أفضل من أن يبغض على الحمق إذ كان غريزة لا يصل إليها الدواء)^(٧).

ويتسع هذا المفهوم ليشمل القوة التي يستطيع بها الإنسان إدراك العالم المحيط به من حيث هو مادة محسوسة، فالحواس الخمس غرائز^(٨) لأن اللمس والذوق والشم والبصر والسمع قوى غير مكتسبة تولد مع الكائن. وإذا كان اللمس حاسة عامة لانتشارها في الجسم كله فإن أعم منها الحاس العام^(٩) أو الحس المشترك أو الفنتاسيا^(١٠)، لأنه (القوة التي ترسم فيها صور الجزئيات المحسوسة)^(١١) التي تتركها الحواس الخمس وتنتهي إليها الإدراكات الحسية مروراً بالقوة المتصورة والوهمية

(١) الصاهل والشاحج: ص ٣٦٢.

(٢) اللامع العريزي / للموضح: ورقة ٥٤.

(٣) رسالة المنج / رسائله / إ. عباس: ص ١٥٥/١ حيث قوله : (ولو جاز تبدل الغريزة...).

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٢٥.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٠/٣.

(٦) انظر قوله في سقط الزند / شروح: ص ١٥٠٠: ... والطبع غير التصنع.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٢٧٤.

(٨) انظر قوله في اللزوم: ١٤١/٢: يفقد غرائزي شمي وذوقي ... ولسي تابعاً بصري وسمعي.

(٩) انظر مفاتيح العلوم: ص ١١٣.

(١٠) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٣٧٦، وانظر مفاتيح العلوم: ص ١١٣.

(١١) التعريفات: ص ٧٦.

وبالقوة الحافظة. وليس للعقل أي تأثير فيها لأنها إدراكات مشتركة بين الإنسان والحيوان، لا قدرة لها على تجريد الصور من المادة وعلائقها ولواجبها تجریداً تاماً ومطلقاً، كما هو الشأن في الإدراك العقلي^(١) المختص بالقوة الناطقة المدركة للكائنات المجردة، فهي إدراكات يملكها الإنسان والحيوان بالغريزة أو بالعادة المقرونة في أصلها بإحساس غريزي.

وما نستنتجه من مقارنة هذه القوى المتعددة للحس بالصفات البسيطة الكامنة في بعض الموجودات كون مصطلح الحس لدى أبي العلاء يفيد الاستعداد الفطري عندما يكون مركباً من عدة غرائز بسيطة، أي يفيد الغريزة في صورتها المركبة من عدة قوى غريزية متكاملة، وهو مصطلح يطرد في مختلف مؤلفاته للتعبير عن هذا المفهوم المركب.

ويبدو أنه كان رغم تصريحه بأن الغريزة تناقض العقل يضع الحس في أقصى الحدود التي رسمها الفلاسفة للإدراك الحسي الظاهر والباطن ليجعله أحياناً قريباً من العقل، فما يدركه الحس يصبح لديه أحياناً علماً^(٢) وإن كان من الجائز حمل مثل هذا العلم على العلم الضروري الذي لا يحتاج فيه إلى مقدمات^(٣). لكننا نجد في كلامه ما يدل على أنه يجعل الحس في إدراكه نظيراً للعقل في تبيينه: (ما الذي أنكر من هذا القول البين في المعقول المدرك بالحس أن تصير هذه الأجساد هباءً)^(٤).

لقد أشار أرسطو في كتاب البرهان إلى عقل من العقول البشرية يحصل به للإنسان (اليقين بالمقدمات الصادقة الكلية لا عن قياس أصلاً ولا عن فكر بل بالفطرة والطبع)^(٥)، ولعل أبا العلاء كان يريد أن يرفع الحس إلى درجة هذا العقل المعتمد في إدراكه على الفطرة والطبع إن لم يكن قصد به هذا العقل نفسه.

(١) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٣٧٧، ٣٨١، ٣٨٣.

(٢) انظر زجر النابج: ص ١٢٥ حيث قوله: (أفلا يعلم كل من له حس...).

(٣) انظر التعريفات: ص ١٣٦.

(٤) زجر النابج: ص ١٣٧.

(٥) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٢٣٧، حيث أورد المؤلف كلام أرسطو، وسمى للمصدر.

وأيًا كان مفهوم الحس لديه من حيث موقعه من العقل فإن الواضح من تحكيمة الغريزة في قضايا علمية يحكم فيها العقل أنه كان كأرسطو يؤمن بأن الإدراك العقلي لا يمكن أن يحصل إلا عن طريق الإدراك الحسي، وأن من حرم حاسة من الحواس حرم الإدراك المتعلق بها لأن المخيلة^(١) التي يرسم فيها الإحساس صورة المحسوس بعد غيابه لازمة - رغم كونها إدراكًا حسيًا - لتقديم مادة التعقل^(٢) للعقل ليجرد المعقولات.

وكما يتسع مفهوم الغريزة ليشمل الصورة البسيطة منها والمركبة تتعدد المصطلحات الدالة عليها تعددًا يوحى بأنه كان يعتمد - ليقوي قوله بتسلطها على الكائنات - استثمار ألفاظ الحقل الاصطلاحي الدال على القوة التي توجد أصلية في الموجودات وتولد مع الحي من الكائنات، فهو يستعمل في مؤلفاته إلى جانب مصطلحي الغريزة^(٣) والحس^(٤) - حسب ما استطعت إحصاءه - المصطلحات الآتية: الحاسة^(٥) والطبع^(٦)، والذوق^(٧) والطبيعة^(٨) والسوس^(٩)، والشيمة^(١٠) والسجية والنحيزة^(١١)

(١) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٦٠.

(٢) نفسه: ص ٦١.

(٣) انظر مثلاً اللامع العزيمي / الموضح ورقة: ١٤٢، ١٤٩، واللزوم: ١/١٤٣، ١٤٦، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢٦٢، ٢٧٩.

٣٥٨، ٢١٧، ٢١٩، ٢٣٠، ٢٦٣، ٥٣٠، ٦٠٤، ٦١٣.

(٤) زجر النابح: ص ١٣٥، ١٣٧، واللامع العزيمي / الموضح ورقة ١٤٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٨٥.

(٦) زجر النابح: ص ١١٩، وسقط الزند / شروح: ص ٢، و اللزوم ٢/٤٦٩ و الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٧) الفصول والغايات: ص ١٤٥.

(٨) اللزوم: ٢/٢٦٧.

(٩) رسالة الغفران: ص ٥٦٥، وخطبة السقوط / شروح: ١/١٠، ورسائله / عطية: ص ١١٣.

(١٠) الصاهل والشاحج: ص ٨٥، ورسائله / عطية: ص ١١٠.

(١١) رسالة المنيج / رسائله / إ. عباس: ١/١٥٥.

والجبلبة^(١) والخلق^(٢)، والأصل^(٣) والخيم^(٤) والقوة^(٥) والقريحة^(٦) والمنة^(٧)، فضلاً عن مصطلح نفس الذي عبر به مرة عن الغريزة^(٨)، ومصطلح الخاطر الذي نحا بمدلوله منحى يقربه من مفهوم الغريزة^(٩).

وهذه المصطلحات كلها مترادفة، فالشيمة مثلاً هي^(١٠) الغريزة والطبيعة والجبلبة التي خلق الإنسان عليها، والمجبول المطبوع^(١١)، والغريزة الطبيعية^(١٢)، والسوس^(١٣) الأصل والخلق والسجية والطبع (وكانه من سست الرعية، لامتلاك الطبع الجسد وتصرفه فيه)^(١٤). والخيم^(١٥) الخلق والأصل، وهو السوس كما يدل على ذلك قول الشاعر:

وَمَنْ يَبْتَدِعْ مَا لَيْسَ مِنْ سَوْسٍ نَفْسِهِ

يُدْعُهُ وَيَغْلِبُهُ عَلَى النَّفْسِ خَيْمُهَا^(١٦)

وتشترك هذه المصطلحات كلها - لديه - في الدلالة على الفطر الغريزية المركوزة في الإنسان من أول كونه^(١٧)، وقد يضيف المصطلح إلى مرادفه في مثل قوله: (ما

(١) اللزوم: ٣١٠/٢، ورسالة الغفران: ص ٤٢٤ - ٤٢٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٠/٣.

(٣) اللزوم: ٤٦٠/٢.

(٤) نفسه: ص ٤٦٠/٢.

(٥) نفسه: ٥٥/١، ورسالة الغفران: ص ٤٥٥.

(٦) انظر خطبة سقط الزند / شروح: ص ١٠.

(٧) انظر رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.

(٩) انظر مقدمة اللزوم: ٣٠/١، ورسائله / عطية: ص ٤٠، وخطبة السقط / شروح: ١٠/١.

(١٠) انظر الصباح النير: ٣٩٩/١.

(١١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٠٣٦.

(١٢) شرح التبريزي / شروح: ص ١٨٤٠.

(١٣) انظر لسان العرب مادة سوس.

(١٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٢.

(١٥) لسان العرب: مادة خيم.

(١٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٢.

(١٧) للموسيقى الكبير: ص ٧٠.

كفاك أنك ادعيت النظم الذي هو طبع في غريزة الآدميين^(١) فيتوهم القارئ أن الطبع غير الغريزة، لكن مثل هذه الإضافة لا تعدو كونها تمييزاً بين المفهوم البسيط للغريزة وبين مفهومها المركب.

فقوله: «طبع في الآدميين» لا يختلف في مدلوله عن قوله احتمالاً: غريزة في طبع الآدميين، لأن اختلاف موقع المصطلحين في الجملتين لا يؤثر في مدلولهما ما دام أحد المترادفين قد اختير ارتباطاً للدلالة على المفهوم الضيق أو البسيط للغريزة بينما اختير الثاني للدلالة على المفهوم الواسع أو المركب الذي يستوعب المفهوم الأول ويتضمنه.

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

المبحث الثاني

الغريزة في منظومته النقدية، الاشتغال النقدي

قد يكون من الطريف أن تصبح الغريزة^(١) التي ينفر منها أبو العلاء ويدعو إلى الاحتراز من أوامرها ونزواتها الشريرة هي المقياس الدقيق الذي يدعو إلى الاحتكام^(٢) إليه والاهتداء بهديه في إبداع الشعر وتذوقه، وتبدو دعوته الصريحة أو الضمنية إلى تحكيم هذا المقياس مطردة في كل مقولاته النقدية، بل وتأخذ مظهر المبالغة في الثقة والأحكام التي يقود إليها، وهي مبالغة مقصودة يؤكد من خلالها أن لا سبيل لغير الغريزة إلى سبر أغوار الشعر والإحاطة بأسراره ودقائقه كتابةً وتلقيًا. إن ما تقبله الغريزة من الأشعار هو الجيد والسليم، وما تنفر منه أو تنكره لا يمكن أن يكون إلا رديئاً أو مختلاً أو غير مكتمل، ولا يبالي أبو العلاء إذا ما نبهت الغريزة على خلل ما أو هدت إلى استعمال ما، بأن يكون حكمها هذا مخالفاً لما يذهب إليه العلماء، فأحكامها لديه لا يمكن أن تكون إلا مصيبة: (وبعض من يتكلم في العروض يذكر هذا البيت ويحمله على أنه جاء بالعين متحركة وليس بعدها واو، ويجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك لأنه معدوم في شعر العرب والغريزة له منكرة)^(٣).

(١) المقصود مفهوم هذا المصطلح الذي تدل عليه في مؤلفات الشيخ المصطلحات المتعددة المذكورة سابقاً.
(٢) انظر مذاهب اللغة: ص ١٨٠، ٢٤١، و أبو العلاء الناقد: ص ١٤٨، وأبو العلاء ناقدًا: ص ٩٦، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٢.
(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٢/٢. والمقصود قول الطائي: يقول فيسمع ويمشي فيسرع.

ولعل هذا الإفراط المقصود في الثقة بأحكام الغريزة^(١) والاسترشاد بهديها هو ما يضيف على منظومته النقدية خصوصية تجعلها جديدة ومتميزة، رغم اعتمادها على ما كان النقاد السابقون قد وقفوا عنده أو أشاروا إليه.

إن وضع هذا التصور لفاعلية الغريزة في سياق التأريخ النقدي يظهر لنا أن ربط الشعر بها لم يكن كشفًا نقديًا سبقت إليه النظرية العلائية، فكل النقاد الذين تحدثوا عن علاقة الشعر بالطبع كانوا في الحقيقة يشيرون إلى أن مرد الشاعرية إنما هو إلى ذلك المفهوم الذي كان أبو العلاء يفضل أن يعبر عنه بمصطلح الغريزة وإن كان قد عبر عنه بما سواه من المصطلحات^(٢).

وإذا نحن قيّنا التأريخ لهذا المفهوم باستعمال مصطلح غريزة بعينه نجد الجاحظ قد ذهب في القرن الثالث إلى أن قول الشعر مرتبط بثلاثة عناصر هي الغرائز والبلد والعرق^(٣)، وفي نفس القرن وصف ابن قتيبة المطبوع من الشعراء بأنه من يبين على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة^(٤)، وأرجع الصعوبة التي يجدها الشعراء أحياناً في نظم الشعر إلى (عارض يعرض على الغريزة من سوء غذاء أو من خاطر غم)^(٥).

وكلامه هذا صريح الدلالة على أن الغريزة هي المصدر الذي تتولد منه الأشعار، وهو تصور قريب من التصور الذي رسمته المنظومة النقدية العلائية لها، ولا نستبعد أن يكون لما كتبه أرسطو عن السبب في نشأة الشعر^(٦) وعن كون المحاكاة غريزة في

(١) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠، ٤٥١، ٤٨٢، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٩، ٦٨٦. وللزوم: ٨، ١٨، ٢١، ٢٧، ٢٩، ٣٢، ٣٦. والفصول والغايات: ص ٨٦، ١٤٤، ٣٥٩. وضوء السقط: ورقة ٥٩ أ. واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦١، ١٨٨. وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام ٣٢٧/٢. وبعث الوليد: ص ٢٥، ٢٠٠، ٢٠٢. ورسالة الغفران: ص ٢٥١، ٣١٤. وزجر اللطابع: ص ١٠٢، ورسائله / عطية: ٢٣٥. ورسالة الملائكة: ص ١٣٨، ومقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥/١.

(٢) كالحس والجبلة والحاسة والسنوس والشيمة والخيّم... انظر ما تقدم.

(٣) انظر الحيوان: ٢٨٠/٤.

(٤) انظر الشعر والشعراء: ص ٩٠.

(٥) نفسه: ص ٨١.

(٦) انظر فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ١٢.

الإنسان^(١) أثر في تصور ابن قتيبة والجاحظ للغريزة، بل وفي تصورات الجيل الأول من النقاد للطبع وللمطبوعين من الشعراء. أما أبو العلاء فنأثير النظرية الشعرية اليونانية في تصويره للشعر والغريزة تشهد به إلى جانب بعض تصورات النقدية الأخرى تصويره الخاص لسلطة الغريزة وتحكمها في الشعر.

فبعد أرسطو الذي أرجع الشعر إلى الغريزة والطبيعة الإنسانية وقبل ظهور أبي العلاء، كان الفارابي قد ذهب إلى مثل ذلك عندما ذكر في حديثه عن نشأة الموسيقى أن (التي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزة للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه)^(٢).

وفي حديثه عن صناعة الشعر وقوانينها يشير الفارابي إلى صنف من الشعراء نوي جبلة^(٣) وطبيعة متهينة لحكاية الشعر وقوله، غير عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي لاقتصارهم على (جودة طباعهم وقأتيهم لما هم مسيروون نحوه)^(٤). وإشارته إلى وجود هذا الصنف من الشعراء وإلى أن الشعر غريزة للإنسان مركوزة فيه من أول كونه تلتقي مع ما سيذهب إليه أبو العلاء من أن الشعر قد يقوله من لم يسمعه قط من قبل، لكننا لا نجد عند الفارابي دعوة إلى الثقة في الغرائز الشعرية كتلك التي سنجدها لدى أبي العلاء.

وفي عصر الشيخ نفسه ظل ابن سينا - رغم رسوخ صناعة الشعر وقوانينها في زمانه - مقتنعاً بأن الشعرية أكثر ما تتولد عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً وتتبعث الشعرية منهم (بحسب غريزة كل واحد منهم)^(٥). وكل هذا يجعل تصور أبي العلاء النقدي للغريزة الشعرية في عمومها استمراراً للتصور الفلسفي اليوناني

(١) فن الشعر: ص ١٢.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٧٠.

(٣) قولان صناعة الشعراء / ضمن فن الشعر: ص ١٥٦.

(٤) نفسه: ص ١٥٦.

(٥) الفن التاسع من كتاب الشفا / ضمن فن الشعر: ص ١٧٢.

والإسلامي، لكن خصوصياته المتمثلة في إحاطته بمجال بروزها وتدخلها وتتبعه مظاهر اشتغالها وتحولاتها يجعله تصويرًا خاصًا بأبي العلاء ومنسوبًا إليه، فنحن لا نعثر على ناقد غيره أولى الغريزة الشعرية هذا الاهتمام - حسب ما اطلعت عليه - فضلًا عن أن يكون قد خبر أسرارها وأحاط بأوجه فاعليتها في الكتابة والتلقي كما أحاط بها أبو العلاء.

إن الغريزة الشعرية لديه ليست استعدادًا فطريًا يختص به الشاعر من حيث هو شاعر، وإنما هي قوة كامنة في الإنسان من حيث هو إنسان تخرج إلى الفعل فتتولد لديه إما القدرة على نظم الكلام الموزون فيوجد الشاعر، وإما القدرة على تذوقه والتغلغل إلى مكامن الجمال فيه أو القبح فيوجد الناقد أو المتلقي المتذوق.

إنها قوة واحدة وإن اختلف وجهها فاعليتها ونشاطها لدى الشاعر والمتلقي الناقد، فغريزة الشاعر هي نفسها^(١) غريزة المتلقي، وليس نشاط هذا أو ذاك لديه إلا مظهرًا من مظهرين تتجلى من خلالهما فاعليتها: الكتابة الشعرية والتلقي.

ولذلك فإننا في تحليلنا لتصوير أبي العلاء لهذه الفاعلية لا نصرف اهتمامنا إلى الشاعر دون المتلقي أو المتلقي دون الشاعر ولكن إليهما جميعًا، لأن شاعرنا الناقد يتصورها من حيث هي قوة فطرية توهب للشاعر كما توهب للمتلقي.

أولاً - مجالات الاشتغال،

لعل الانطباع الأول الذي يخرج به دارس مؤلفات أبي العلاء كون هذا الناقد لا يحكم الغريزة الشعرية ولا يدعو إلى الاحتكام إليها إلا عندما يتعرض للبناء الموسيقي العروضي وأبنية الأوزان. وحقيقي أن اهتمامه بقضايا الإيقاع الشعري في كل مؤلفاته ظاهرة تلفت نظر كل دارس يعنى بتصويراته النقدية للشعر، فغزارة إشارات

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٤ - ١٤٥، ورسالة الملائكة: ص ٢١٢، ٢١٨، ومقدمة ش. د. ابن أبي حمصينة. ٥/١، ورسالة الغفران: ص ٥٨٦، ورسائله / عطية : ص ١٥٥.

العروضية في دواوينه ورسائله وشروحه الشعرية، وتعرضه المطرد^(١) فيها لمصطلحات العروضيين ومذاهبهم، وغوصه على دقائق النكت الإيقاعية، وتتبعه لهفوات الشعراء وتحليله للموسيقى أشعارهم وتحقيقه لرواياتها، كل ذلك يدل على أنه كان مفتوناً بموسيقى الشعر وإيقاعاته ونغمه، بل إن أقرب صفة يجدها هو نفسه لوصف قدراته أن أدنه وزانة للأقاويل:

لا تُعرفُ الوزنَ كَفِّي بلْ عُدْتُ أنني

وَرَأَيْتُهُ وَلِبَعْضِ الْقَوْلِ مِيزَانُ^(٢)

إلا أن هذا الافتتان بإيقاع الشعر ومباحث العروض لا يعني أنه يحصر فاعلية الغريزة ونشاطها في البناء الموسيقي العروضي فحسب، فالشعر لديه - وإن كان الوزن جوهره - بناء لغوي متعدد المكونات تتفاعل فيه مع الوزن أبنية متنوعة وأنظمة مختلفة تمثل في مجموعها ما يعبر عنه هو بمصطلح الشرائط^(٣)، وسلطة الغريزة لديه يجب أن تكون نظرياً ممتدة بالضرورة إلى كل المكونات الشعرية إيقاعية ومعجمية وأسلوبية ودلالية، لأنه في تعريفه المشهور للشعر كان صريحاً في الجزم بأن مرد الشعرية إنما هو إلى الغريزة دون سواها، فهي مصدره وهي معياره، وإليها يحتكم الشاعر والمتلقي لتبين مكان الجمال الشعري والاهتداء إليه. وإذا كان هذا تصويره النظري للغريزة وفعاليتها فإن من البديهي أن يكون اشتغالها النقدي في مباحثه شاملاً لمختلف المكونات التي يقوم عليها الشعر وإن تفاوتت وثيرة تدخلها باختلاف مجالات اشتغالها.

I - الغريزة والبناء الموسيقي العروضي؛

لم يهتم أبو العلاء في منظوماته النقدية بأي عنصر من عناصر الشعر اهتمامه بالأوزان وتحولاتها، ولهذا لا نستغرب أن يحظى البناء الموسيقي العروضي في نظريته بحيز واسع من أحكام الغريزة وأن تكون مظاهر اشتغالها قد ارتبطت بهذا البناء

(١) انظر البناء اللفظي: ص ١٤١، ومذاهب أبي العلاء: ص ٣٣٨.

(٢) اللزوم: ٥٠٣/٢. وفي البيت معنيان قريب وبعيد.

(٣) انظر تعريفه للشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط... ما تقدم، ورسالة الغفران: ص ٢٥١.

وبدقائه، فالاستعمال الشعري للوزن ليس ما وافق قواعد العروضيين وأحكام العلماء ولكن ما قبلته الغريزة ولم تنفر منه، دون أن يكون لخروج الوزن عن صورته الدائرية أو نقصان حرف من أجزائه أو بعض أجزائه، تأثير مطرد في ما تنكره أو تجر إليه، فكل معيار يجعل الجودة مبنية على الاكتمال الرياضي للوزن والرداءة مقرونة بنقصاته، يكون - وإن قاد أحياناً إلى استعمالات ناجحة - معرضاً لأن يجر إلى استعمالات ينفر منها السمع رغم موافقتها للصورة الرياضية التي يتجلى من خلالها الوزن في دائرته، وذلك لأنه معيار يجعل النقصان عيباً مطلقاً في الوزن ويجعل الاكتمال حسناً مطلقاً فيه، وهو مقياس مضلل لا يمكن أن يخدع به من كانت غريزته هاديه الذي يسترشد به وحكمه الذي يحتكم إليه.

أما المقياس الرياضي وحده فصاحبه - في رأيه - معرض لأن يجعل ما قبح من الاستعمالات الإيقاعية وما حسن منها في درجة واحدة، كما يفهم من سخريته الخفية من النكتي البصري الذي علم بقبح حذف الحرف السابع من مفاعيل في الطويل فتوهم أن كل نقصان من أجزاء الأوزان لا يمكن أن يكون إلا عيباً، فقاده وهمه هذا إلى أن يتجنب القبض في أجزاء الطويل معتبراً إياه كالكف قبضاً رغم حسنه في السمع، ومثل هذا الاستعمال في ذوق أبي العلاء بناءً ثقيل لا يمكن أن يصدر عن حكم غريزته: (وهبه اجتنب الكف ولم تبعثه إليه الشيمة المركبة كما اجتنبه كثير من المتقدمين فلم يوجد في أشعارهم فكيف سلم من القبض الذي هو للكف معاقب؟ إن نلك لحس ثاقب)^(١).

ولم يكن أبو العلاء يبالى بأن يكون الشاعر فحلاً من الفحول أو حاذقاً من الحذاق إذا أنكرت الغريزة إيقاعاً من إيقاع أشعاره لأن سلطتها أكبر من الشاعر نفسه، لذا لم يتخرج من التنبيه على الضعف الموسيقي في بعض أشعار البحتري رغم

(١) رسائله / عطية : ص ١١٠.

كون هذا الشاعر قد وصف^(١) لما في شعره من انسياب موسيقي بأنه أراد أن يشعر
فغنى، وذلك في قوله:

مَنْ يَتَجَاوَزُ عَلَى مُطَالِبَةِ الـ
عَيْشِ تَقَوُّعَ مَنْ مَلَّهْ عَمْدُهُ

هذا البيت فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة وهو في موضع النون من «من»،
ولو كان في موضع مله كان أقوم في الحس.

والأبيات تختلف في هذا الفن فيكون بعضها أقل إنكاراً من بعض وقد جاء في
هذه القصيدة أشباه لهذا البيت كقوله:

عَادَ بِحَسَنِ الدُّنْيَا وَبِهَجَّتِهَا
خَلِيفَةُ اللَّهِ الْمُرْتَجَى صَفْدُهُ

وهذا البيت فيه موضعان أحدهما في مكان النون من الدنيا والآخر في اللام
من المرتجى، وأحسن لوزنه في الغريزة أن يكون الدنى والعلی وأن يكون خليفة الله
مرتجى، على أن مثل هذا لا يصرف وهو كثير موجود في أشعار الأوائل وشعر
والحديثين، وكان الخليل يرى أنه الأصل وسعيد بن مسعدة يخالفه في ذلك ويذهب إلى
أن الزيادة شيء طرأ عليه^(٢).

وما يقصده الناقد أن الغريزة تنكر سلامة مفعولات في المنسرح من الزحاف
ولا تقبل إلا فاعلات، أما ما ذهب الخليل إليه من أن مفعولات هذه عودة إلى أصل
المنسرح في الدائرة، وما ذهب إليه الأخفش بعده من أن فاعلات هي الأصل فيه لعدم
قوله بالدوائر، فخلاص لا تتأثر به الغريزة لأنها تشتغل مستقلة عن أحكام العروضيين
وأقيستهم لأن حسن الوزن في السمع هو موضوعها لا سلامته بالقياس إلى القواعد.

(١) اللؤلؤ السائر: ٣٦٩/٢. وانظر البحري بين ناقدیه: ص ٣٤٤.

(٢) عبث الوليد: ص ٩٩.

II - الغريزة وموسيقى القوافي،

لم يعد أبو العلاء القافية في الشعر ركناً كالوزن ولكن شريطة هامة من شرائطه يفتقر^(١) إليها البناء الشعري العربي ولا يستغني عنها وإن ظل تحققه مرتبطاً بالوزن وحده، ولذلك كان اشتغال الغريزة في بناء موسيقى القافية بيئاً وواسع الحيز.

فإذا كانت القافية في الشعر بناءً صوتياً مركباً تتنوع فيه الحروف والحركات وتتفاعل، فإن إحكام الشاعر لهذا البناء لا يمكن أن يتم إلا بالاسترشاد بأحكام الغريزة وهديها.

إن الروي عند العلماء هو الحرف المقيد أو المتحرك الذي تبنى عليه الأشعار وتستمد منه هويتها الموسيقية النغمية، والقواعد قد لا تولي اهتماماً كبيراً للفروق بين الصور التي يتجلى من خلالها الروي ما دام الشاعر متمسكاً بترديد نفس الحرف، لكن الغريزة تتدخل أحياناً للتنبيه على أن ما اختاره يسيء إلى الشعرية أو يضعفها ولو كانت القواعد العلمية تجيزه: (ولو بنيت قواف على ضربت وكتبت ثم جيء فيها بوزنت لكان ذلك جائزاً بلا اختلاف، إلا أن القائل إذا قواها بلزوم الباء كان أحسن. ومن تدبر ما ذكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزنت مع ضربت في القوافي أضعف من خبت مع سمت لأن هذه التاء من السنخ)^(٢).

وحركة الروي تابعة له، والقواعد تفيد أن الشاعر حر في اختيار أية حركة لروي أشعاره شريطة التزامه بنفس الحركة في كل الأبيات، لكن الغريزة ترى أحياناً غير ذلك، فالكسرة في الروي كالضمة والفتحة والتقيد يختار منها الشاعر ما يريد كاختيار الشبلي الكسر في قوله:

(١) انظر قوله: (وفقرني إلى لقائه ولقائهم فقر الذي أملق إلى الصلة وبيت الشعر إلى قافية متصلة) رسائله / مرجليوت : ص ٤٥.

(٢) مقدمة اللزوم : ٢٧/١.

يَا سِرَّ سِرِّ يَدِيقُ خَتَّى
 يَجُلُّ عَنْ وَصْفِ كُلِّ خَيٍّ
 وَظَاهِرًا تَبْدَى بَاطِنًا تَبَى
 مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، لِكُلِّ شَيْءٍ
 يَا جُمْلَةَ الْكُلِّ لَسْتُ غَيْرِي
 فَمَا اعْتَذَارِي إِذْنِ إِلَهِي^(١)

لكن الغريزة تتدخل لتكشف عن أن كسر الروي يكون أحياناً سبباً في ضعف الشعر، فقولته («إلي» عاهة في الأبيات، إن قيد فالتقييد لمثل هذا الوزن لا يجوز عند بعض الناس، وإن كسر الياء من «إلي» فذلك رديء قبيح. ولم يأت كسر هذه الياء في شعر فصيح، وقد طعن الفراء على البيت الذي أنشده:

قَالَ لَهَا: هَلْ لَكَ يَا ثَاغِيٌّ؟

قَالَتْ لَهُ مَا أَنْتَ بِالْمَرْضَى

وقد سمعت في أشعار المحدثين «إلي وعلي» ونحو ذلك، وهو دليل على ضعف المنة وركاكة الغريزة^(٢). وتمتد سلطة الغريزة إلى باقي حروف القافية وحركاتها، فما ورد مردوفاً من القوافي في الطويلات (لم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة)^(٣)، وتأسيس بيت أو أبيات في ما لم يؤسس من القوافي تنكره الغريزة الصحيحة كما تنكر تركه فيما أسس منها^(٤).

والشعراء مطلقون في اختيار حركة ما قبل الروي وتغييرها في نفس القصيدة إلا أن تكون إشباعاً فتدعو الغريزة حينذاك إلى لزومها.

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.

(٢) نفسه: ص ٤٥٥ - ٤٥٦.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٢٤.

(٤) نفسه: ص ١٢٣.

وبعض العلماء يتوسعون في مفهوم الإشباع فيجعلونه حركة ما قبل الروي في الشعر المطلق وإن كان غير مؤسس ويوهمون بذلك لزوم نفس الحركة قبل الروي مطلقاً، والغريزة لا تحكم بذلك (لأن هذه الحركة ليست لازمة ولا ينكر تغييرها السمع، وإنما تنكر الغريزة تغير حركة الدخيل)^(١).

III - الغريزة والأبنية الصرفية / النحوية:

إن دارس آثار أبي العلاء لا يشك في كون اهتمامه الكبير بالقضايا الصرفية والنحوية واللغوية عموماً فيها وتبريزه في مختلف علوم اللغة يسمحان له بأن يعد - وقد عد كذلك^(٢) - من كبار علماء اللغة وأعلامها، ورغم ذلك نلاحظ أن وقوفه عند هذه القضايا في تنظيره للشعر لا يبدو إشباعاً لولعه العلمي بهذه المباحث، فالقضايا اللغوية التي وقف عندها في تحليله وتصوره للشعر والشعرية لم تبحث من حيث هي قواعد علمية، ولكن من حيث هي أساليب شعرية يكتسي فيها الاستعمال وجهاً شعرياً قد يلتقي مع القواعد، وقد ينأى عنها أو يشذ أن يتمرد، وهذا الوجه الشعري هو الذي سمح لأحكام الغريزة بأن تتسلل إلى هذه القضايا رغم أن فاعليتها تكون معطلة في مجال القواعد والأقيسة وإن كانت أحكامها تلتقي معها أحياناً كثيرة.

فالقواعد مثلاً تجيز^(٣) همز كلمة القرآن وتركه في قول البحتري:

بئها والقرآن يصدعُ منها الـ

هَضْبٌ حَتَّى كَادَتْ تُكَوْنُ جِراءَ

إلا أن ترك الهمز (أقوم في الغريزة)^(٤).

(١) مقدمة اللزوم : ١٨/١.

(٢) ترجم له بعض القدماء ضمن اللغويين، ووصفه بعضهم باللغوي قبل وصفه بالشاعر. انظر الإتياء: ٨١/١، وبغية الوعاة: ص ١٣٦. وانظر ما يأتي.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٥.

(٤) نفسه : ص ٢٥. وانظر بيت البحتري في ديوانه : ١٧/١.

وتثنية لفظة الأهل وتوحيدها في قول أبي الطيب:

والحقن بالصفصاف سَابُورَ فانهوى

وذاقَ الرَّذَى أهلاهَما والجَلَامِدُ

جائز^(١) على مذاهب العرب، والأصل فيه (الايثنى ولا يجمع، لأنه يقع على الواحد والاثنين والجميع)^(٢)، لكن الشاعر ثنى لأنه (أثر تقويم اللفظ في الغريزة)^(٣). وقواعد الصرف تبين لمنشد قول أبي الطيب^(٤) تحريك الواو وتسكينه في سورات، إلا أن (من قال عورات فحرك الواو- وهي لغة هذيل - قال سورات، لأنهم يقولون في الصحيح حجرة وحجرات وحجرات بالسكون، وكان الحذف في هذا الموضع أحسن لأن الغريزة تجذب إليه)^(٥)، وقد تجر المغامرة والبحث عن الطرافة بعض الشعراء إلى تراكيب شعرية تخالف المعتاد ويكون تمسكهم بقواعد النحاة كافيًا في رأيهم لركوب مثل هذه المغامرات، لكن الغريزة لا تعد هذا التمسك عذرًا للشاعر إذا ما أحسست بأنه مغل بانسياب البناء الشعري وجماله، فقول أبي الطيب المشهور:

عِشْ أَبَقْ اسْمُ سُدْ قَدْ جُدْ مَرِ انْهَ رِفِ اسْرِ نُلْ
غِظْ اِزْمِ صِبْ اخْمِ اغْرُ اسْبِ رُغْ دِلْ اَثْنِ نُلْ^(٦)

اجتمعت فيه أربع وعشرون كلمة كل كلمة منها جملة^(٧)، ورغم طرافة هذا البيت^(٨) من حيث تركيبه بالقياس إلى الاستعمالات المألوفة، تحكم الغريزة بأنه (ضاق بما أودع

(١) اللامع العزيزي / للموضح ورقة ٢٢٦، وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه : ٣٩٧/١.

(٢) نفسه : ورقة ٢٢٦.

(٣) نفسه : ورقة ٢٢٦.

(٤) قوله: غلت الذي حسب العشور بآية ... ترتبك السُّورَات من أبياتها. ديوانه : ٣٥٥/١.

(٥) اللامع العزيزي / للموضح: ورقة ١٨٨.

(٦) انظر ديوانه : ٢١٣/٣.

(٧) الصاهل والشاحج : ص ٦١٢.

(٨) نجد ما يشبهه في قول أبي العميتل : فاصدق وعف وجد وانصف واحتمل ... واصفح ودار وكاف واحلم وانجم. العمدة: ٣١/٢.

من الكلم حتى أنكره السمع وظلنه من لا يعرف من وحشي الكلام^(١). وإذا كان تطور الثقافة العربية قد انتهى إلى مرحلة أصبحت فيها القواعد والأقيسة النحوية ملزمة للشعراء، فإن تاريخ هذه الثقافة قد عرف مرحلة انتقالية تعاصر فيها من الشعراء من يعرب بالسليقة ومن درس قواعد علم النحو، وقد جرت الغريزة بعض شعراء هذه المرحلة والمرحلة التي قبلها إلى تراكيب نحوية خالفت أحوالها الإعرابية ما رسخته القواعد النحوية الجديدة فلم يبالوا بذلك لثقتهم في غرائزهم، بل كان على العلماء أن يتأولوا لما قادتهم إليه الغرائز غير أبهة بالأقيسة كما نجد في تأويلهم استعمال ليس في قول بعض الشعراء: (وكذلك رأي سيبويه في قول الشاعر:

هِيَ الشِّفَاءُ لِدَائِي إِذْ ظَلَفْتُ بِهِ

وَلَيْسَ مِنْهَا شِفَاءُ الدَّاءِ مَبْنُولٌ

عنده أن في «ليس» ضميراً، وهذا يبعد في مذاهب الشعراء لا سيما أصحاب الطبع الذين يعربون بالغريزة^(٢)، وإذا كان للقياس النحوي أن يتأول عدم نصب خبر «ليس» هنا فإن التأويل الممكن الاعتراف بأن الغريزة أبطلت عمل هذا الناسخ: (وإنما القياس أن يكونوا جعلوا ليس في هذا الموضع بمنزلة ما فلم يحتاجوا إلى ضمير، كما قالوا ليس الطيب إلا المسك مثل قولهم ما الطيب إلا المسك...)^(٣).

IV - الغريزة والإتشاد:

تكشف كثير من الإشارات التي تضمنتها المصادر^(٤) القديمة الأولى عن أن الإشاد كان نظاماً موسيقياً صوتياً^(٥) مكملاً للشعرية يستفيد منه الشعر مع استقلال

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٢) عبث الوليد: ص ٨٠ - ٨١.

(٣) نفسه: ص ٨١.

(٤) انظر مثلاً كتاب سيبويه: ٢٠٤/٤.

(٥) انظر الموسيقى الكبير: ص ٦٨، حيث يشير الفارابي إلى عدة صناعات تابعة للموسيقى منها قول القصائد والقراءة بالآلحان.

بنياته عنه، وهذا الاستقلال هو الذي يفسر ارتباط العلماء في مرحلة تدوين الشعر واللغة وعلومهما أمام بعض مظاهر الاضطراب^(١) التي كانت تنجم عن التعارض بين سلطة عناصر النظام الإنشادي وسلطة عناصر النظام الشعري عند تداخلهما.

وإذا كانت مختلف مظاهر هذا التداخل تنبئ بوجود مرحلة قديمة تولد فيها الشعر العربي من الإنشاد أو الإنشاد من الشعر، فإن النصوص الشعرية المتأخرة تدل على أن بعض هذه المظاهر استمرت وامتدت حتى العصور الأدبية التي حلت فيها الكتابة الخطية^(٢) للشعر محل إنشاده، ولذلك فإن امتداد سلطة الغريزة إلى الإنشاد إنما هو مظهر من مظاهر تحكمها في البناء الشعري نفسه لأن عناصر الإنشاد تصبح عند تفاعلها مع عناصر الشعر وجهاً من أوجهه.

فالتفخيم والإمالة مثلاً صورتان من صور الأداء الصوتي لبعض حروف اللغة العربية، نجدهما في بعض القراءات القرآنية كما نجدهما في الغناء وإنشاد الشعر، وإذا كانت القواعد التي وضعها علماء القراءات والعالمون بصناعة الغناء قد مكنت القراء والمغنين من الإحاطة الدقيقة بطريقة التفخيم والإمالة وحدودهما ومواطنهما، فإن العلماء الذين حاولوا حصر قوانين الصناعة الشعرية وقواعدها أهملوا في معظمهم الدقائق المتعلقة بالأداء الصوتي للشعر لتأخر زمانهم عن عصور الإنشاد^(٣) الأولى، فافتقر الشاعر والمنشد إلى القواعد التي تلزمهما - حتى لا يختل التجانس الصوتي - بمراعاة احتمال بعض الحروف للتفخيم أو الإمالة أو لهما جميعاً عند النظم أو

(١) انظر مثلاً تفسير النحاة للتونين الغالي: أوضح المسالك: ص ٥. وانظر البنية الصوتية في الشعر العربي / مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية - عدد (٢) - ١٩٨٨ م / فاس.

(٢) لعل ولم الذوق الشعري في الأعمصر المتأخرة بجناس التصحيف، ثم بمختلف فنون التشجير، دليل قوي على أن العين حلت محل الأذن، لفقد الشعر كثيراً من قيمه الصوتية التي كان يستمدّها من الأداء الشفوي. انظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ٦٢، والبنية الصوتية في الشعر / العمري: ص ٢٠٦، والموازونات الصوتية في الرؤية البلاغية: ص ٣٠.

(٣) رغم كون سببويه قد خصص باباً مستقلاً للإنشاد (الكتاب: ٢٠٤/٤)، لم يغد العلماء والنقاد من ذلك في تعقيدهم للشعر لأن ما أتى به ظل يدرس باعتباره مبحثاً لغوياً. انظر مبحث الوقف في معجم الهوامع: ٢٠٤/٢.

الإنشاد، لكن غياب هذه القواعد لا يعني الغريزة لأن الشاعر والمنشد مطالبان في حكمها بتجنب كل ما ينكره السمع ولو كان مصدره نظاما آخر غير النظام الشعري. وإذا كان الخلط بين التفخيم والإمالة عند إنشاد بعض القصائد يسيء إلى الجمال الشعري فإن فاعليتها تبدو صريحة في توجيه الذوق نحو الأداء الصوتي الذي يحفظ للشعرية جمالها، كما يتبين من حديث أبي العلاء عن إحدى رائيات^(١) البحري التي خلط فيها في القوافي بين ما يحتمل التفخيم وغيره وما لا يحتمل إلا التفخيم: (هذه الأبيات ينبغي أن يفخم الراء في قوافيها إذ كان بعضها لا يجوز فيه إلا التفخيم مثل «مشتهرة» و«خيرة»، وبعضها يحتمل التفخيم وغيره كقوله خضرة. والمنشد طالما تهاون بذلك ففخم بعضا وأمال بعضاً، والأحسن أن يجريها كلها على التفخيم ليكون اللفظ متجانساً. وكذلك يجري حال الراء المنصوبة مثل قصيدة جعلت قوافيها «حميراً» و«ميسراً» ونحو ذلك، فهذا لا تميل فيه الغريزة إلا إلى التفخيم، فإذا جاء مثل «منذر» و«مكثر» حسنت الإمالة في اللفظة التي فيها الكسرة إلا أن التفخيم ينبغي أن يلزم^(٢)).

والوقف أيضاً مظهر من مظاهر الأداء الصوتي له قواعده في علم القراءات وصناعة الغناء خلافاً^(٣) لإنشاد الشعر، رغم كون كثير من أوجه التعارض^(٤) بين الاستعمال الشعري وبين القواعد النحوية والعروضية يرتفع إذا ما حل الوقف محل الوصل عند الإنشاد، مما يدل على أن هذه الصورة الصوتية كانت شديدة الارتباط بالشعر في مراحل الأولى. ولعل وجوب تقييد القوافي في بعض القصائد وجوازه أو امتناعه في أخرى أثر من أثار مرحلة قديمة كان الشاعر والمتلقي فيها يفرقان بين الأشعار التي

(١) قوله في الديوان : ١٠٠٨/٢، قل للوزير الذي مناقبه ... سابعة في الأيام مشتهرة.

(٢) عبث الوليد: ص ١١٢.

(٣) المقصود لدى التأخرين من العلماء. وقد وقف سيبويه الذي راعى السموعات الشعرية عند هذه الصورة

الصوتية، في حديثه عن وجوه القوافي في الإنشاد. الكتاب : ٢٠٨/٤ - ٢١٤.

(٤) كقول امرئ القيس: فاليم أشرب غير مستمقب.... ما يجوز للشاعر: ص ١١٥.

تكون فيها الأوزان مفتقرة إلى الوقف لبلوغ اكتمالها الإيقاعي، وبين الأشعار التي تستغني بأوزانها عنه وإن احتملته، وبين الأشعار التي تتضرر أوزانها منه.

وإذا كان جواز الوقف في قوافي بعض القصائد يوهم المنشد أنه مخير بين طريقتين في الأداء الصوتي فإن الغريزة لا تترك هذا الاختيار مطلقاً غير مقيد، فإثر المسامحة الصوتي في السمع يجعلها ترجح اختياراً على آخر وتجذب إلى طريقة في الأداء دون أخرى، كما يستشف من حديث أبي العلاء عن طريقة إنشاد قصيدة للأمير ابن أبي حصينة^(١): (الاختيار في وقف الهاء ووصلها إلى المنشد، والذي اختاره المتقدمون وأصحاب الغرائز أن يوصل بالواو لأنه أقوى في السمع، وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين)^(٢).

إن وصل الموقوف يبدو في ظاهره عودة سهلة إلى أصل بناء الكلام، لكن الوقف يكون أحياناً مضللاً لأنه قد يوهم صورة في البناء ليست أصلاً فيه، ويجر الشاعر - عند وصل الكلمات الموقوف عليها - إلى أبنية صوتية غير معروفة قد يتوهمها المتلقي أصولاً لغوية عربية لم يحط بها علمه، لكن الغريزة بنفورها منها تكشف عن كونها مجرد تشويه صوتي لأصول معروفة: (وإنك لترى الرجل من يهود - وهم أهل لين وضعف - يظهر التشدد والتجلد على ما نزل فيخرج به ما فعل عن الطبع، ويكون مثله مثل الحرف الذي يقع به التشديد في الوقف ثم يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع وتنفر منه الغريزة، كما قال هيمان بن قحافة وذكر الثور الوحشي:

وَالْقَطْرُ عَنْ مَتْنِيهِ مُرْمَعٌ

وهو إلى الأرضية مُسْتَظِلٌّ

يقول: أصبح ليل، لو يفعل

حتى إذا أصبح بدا الأشعل

ظل كسيف شافه الصيقل

(١) انظر شرح ديوانه : ٥٠/٢ حيث قصيدته الدالية: ربع تعفت باللوى عهد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة : ٥٠/٢.

ألا ترى إلى لام: الأشعل والصيقل ويفعل كيف خرجت بالتشديد عن حال العرفان؟^(١).

V - الغريزة والبناء الدلالي،

لعل مما يلفت النظر في هذا الرصد لمجالات اشتغال الغريزة كون فاعليتها تنشط في مجال المسموعات الشعرية، ويبدو من خلال تتبع حديث أبي العلاء عن هذه الفاعلية في مؤلفاته أنه لا يرى لها نشاطاً كبيراً في مجال البناء الدلالي للشعر كالذي للعقل فيه، لكننا نعثر رغم ذلك على ما يفيد أن الغريزة الصحيحة تستطيع أن تشارك العقل في الإرشاد إلى بدائق الحدود أو الروابط الفاصلة بين دلالات الأبيات أو الجامعة بينها، كما يتضح من تسفيهي لمعترض ضعفت غريزته فخلط بيتين من اللزوم ببيت آخر غير متصل بهما دون أن يدرك أنه بنى اعتراضه على خلط لا يصدر إلا عن جاهل^(٢) بالشعر وأساليبه. لكن يبدو أن اشتغال الغريزة - لديه - يظل في الغالب مرتبطاً بالمسموع الشعري لا بالمفهوم والمعقول.

VI - الغريزة ورواية الشعر،

تعد رواية الشعر كغيرها من أصناف الروايات العلمية صناعة لها قوانينها ومعاييرها، والحديث عن علاقتها بالغريزة لا يعني أن سلطتها تمتد إليها باعتبارها مكوناً من المكونات الشعرية، لكن كون الشعر موضوع هذا الصنف من الرواية يعني أن موضوعها هو المكونات الشعرية نفسها، ولهذا فإن تحكم الغريزة في هذه المكونات يصبح أحياناً بطريقة تحكمًا في الرواية نفسها غير مباشرة.

إن الأصل في الرواية العلمية الأمانة في النقل والتوثيق سواء كان الراوية عالماً بدقائق الشعر وقواعده أم مجرد حافظ له، وتناقل المرويات عبر الأجيال - ولو

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦١ - ٤٦٢.

(٢) انظر زجر النابج: ص ١٠٢، حيث عقب بقوله: (فتأبى ذلك عن غريزة ناقصة). وانظر النم كاملًا في ما يأتي.

اتصل السند - يجعل تحريف الرواية أمراً محتملاً، لأن افتقار أحد الرواة الحفاظ إلى الخبرة بقواعد الشعر والدراية بصناعاته يمكن أن يكون سبباً في الابتعاد بالمروي من الأشعار عن صورته الأولى، مما يجعل الرواة والمحققين المتأخرين أمام نصوص شعرية مغيرة تروى في المجالس دون أي التفات إلى ما فيها من خلل أو تغيير ثقة في أمانة الرواة الأول، إلا أن الغريزة السليمة تستطيع أن تنبه صاحبها - ولو بالغ في الثقة في من ينقل عنهم - على ما في الرواية التي يثبتها من إخلال بالمكونات الشعرية كالخلل الذي وجده أبو العلاء في تحقيق إحدى نسخ ديوان البحري: (ومن التي أولها: (قربت من الفعل الكريم يداكا)، هذه الرواية الصحيحة، ومن روى: (قريب من الفعل الكريم نداكا) فقد غلط غلطاً بيناً ودل على أنه لا يعرف وزن الشعر بالغريزة، لأنه إذا روى هذه الرواية كان النصف الأول من الطويل الثالث، والقصيدة من ثاني الكامل، وذلك بين على من له أقرب حس)^(١).

وقد يجد الرواية نفسه أمام استعمال شعري مخالف للأقيسة العلمية اللغوية فيتوهمه فساداً في الرواية ويعمد إلى إصلاحه، فيخرج الشعر من مخالفة المؤلف إلى الاختلال الصريح، لكن مثل هذا الاختلال لا يخفى قبحه عن الغريزة التي تتدخل لتكون المرشد إلى الرواية السليمة. فقول الوليد بن يزيد من المجتث:

خَرَجْتُ اسْحَبُّ دَيْلِي
أَنْظُرُ مَا شَأْنُهُ^(٢)

يبدو بإثبات الواو في «أنظر» إخلالاً قبيحاً بالبناء الصرفي المؤلف للفعل المضارع، لكن الغريزة تحكم بأن القبح عدم إثبات الواو، لأن العودة إلى البناء الصرفي المشهور «أنظر» يخل إخلالاً كاملاً بإيقاع البيت ووزنه، والوزن لدى الشيخ جوهر الشعر، فالبيت (في كتاب إسحاق بن إبراهيم: (أنظر ما شأنه) بغير واو، فإن

(١) عيث الوليد: ص ١٦٢.

(٢) أنظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧.

صحت الرواية فهو كسر على رأي الخليل، ولن يخفى قبحه في الغريزة، وإن أنشد بالواو على اللغة الطائفة فالوزن صحيح^(١). والملاحظ أن حكم الغريزة هنا بقبح حذف الواو ينظر إلى مجالات شعرية ثلاثة: البناء الصرفي والوزن والإنشاد، فإثبات الواو في انظر مغل بالبنية الصرفية للكلمة، والوزن مفتقر إليها^(٢)، إلا أن هذا التعارض يختفي في طريقة الإنشاد التي تجعل الواو مدًّا بين بين يقيم الوزن دون أن يكون له حضور صرفي حقيقي.

لقد جعل أبو العلاء الغريزة سلطة تتحكم في كل المكونات الشعرية، وإذا كان الوزن هو العنصر الأول الذي تتولد منه الشعرية فإن نشاط فاعليتها في البناء الإيقاعي يبدو هو الغالب، وليس هذا غريباً عن الشعر، فالفارابي يذهب إلى أن الألحان الموسيقية نفسها تولدت^(٣) من الشعر، والشعر لا يتولد إلا إذا توافر له ركنه الأول: الوزن.

ثانياً - مظاهر الاشتغال،

إن اتساع نشاط الغريزة وتعدد مجالات استعمالاتها في منظومة أبي العلاء النقدية اتجاه قد يكون إيمانه بفاعليتها في الكتابة الشعرية والتلقي كافياً وحده لتفسيره، لكن الصورة التي نستطيع بتجميعها من مختلف مؤلفاته أن نتعرف أوجه هذه الفاعلية، تبين لنا أن هذا الإيمان كان مبنياً على تصور دقيق لمظاهر اشتغالها ومواقفها وأحكامها، وعلى تمثيل صريح لمختلف الدقائق والتغيرات الشعرية التي تتسلط عليها هذه الأحكام والوسائط التي تتوسط بها، وإحاطة واسعة بأوجه تحولاتها وتفاوت قدراتها. وهي معرفة تجعله شبه متفرد بمنظومته النقدية إذ لا نجد من بين

(١) الصاهل والشاحج : ص ٤٧٨.

(٢) لأن المجتذ يبني على مستفغ لن المفروق الود، الذي لا يجوز فيه حذف الساكن الرابع.

(٣) الموسيقى الكبير: ص ٧٠.

النقاد - حسب ما استطعت الإطلاع عليه^(١) - من استطاع أن يتجاوز الإشارة المبهمة^(٢) إلى الغريزة أو الطبع، إلى الإلمام الدقيق بكل مظاهر نشاطها واشتغالها. ولعل تنوع المفاهيم النقدية المتعلقة بفاعلية الغريزة ووفرة المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم في معجمه النقدي شاهد قوي على أنه كان يدرك بوضوح التبعات النقدية لربطه الشعرية بالغريزة والحس عند تعريفه للشعر.

I - المواقف:

ترتبط مواقف الغريزة من حيث هي مظهر لاشتغالها بطرفين: منبهات تحفزها، وأحكام تعبر بها عن استجابتها لهذه المنبهات، ويتتبع تناول أبي العلاء لنشاطها نلاحظ أن مواقفها من مختلف الاستعمالات الشعرية تخضع لسلطانها من خلال ردود فعل تواجه بها المنبهات التي قد تثيرها بأحكام تتنوع مظاهرها بين الرفض والقبول والحياد والسكوت وما سوى ذلك من مظاهر الاستجابة للمنبهات.

١ - المنبهات: إن تعدد المجالات الشعرية التي تشتغل فيها الغريزة يجعل فاعليتها النقدية تراقب كل دقائق الكتابة الشعرية وتحولاتها، فالشاعر قد يلحن ويخطئ^(٣) ويكسر ويحيل في معانيه، فيكون ذلك إخلالاً بالشعرية تحس به الغريزة وتنبه عليه مثلما تنبه عليه الخبرة بقواعد الشعر والإحاطة بها، إلا أن مفهوم الخلل في حكم القواعد مفهوم مطرد لأنها تنظر إليه من حيث هو استعمال مخالف للنموذج مخالفة قياسية بينما تتجاوز الغريزة ذلك إلى النظر إلى خصوصية كل استعمال، لذا فضل أبو العلاء التعبير عن معاييرها بالشرائط^(٤) متعمداً إيهام^(٥) مفهوم هذا المقياس

(١) نجد لدى بعض النقاد كحازم القرطاجني نظراً خفياً إلى تصور أبي العلاء للغريزة. انظر خاتمة هذا البحث

(٢) انظر تاريخ النقد الأدبي: ص ٩٧، حيث يشير إعباس إلى أن مصطلح غريزة الذي يذكره الجاحظ غامض.

(٣) انظر الصامل والشاحج: ص ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٤) انظر ما تقدم.

(٥) انظر الجامع: ٩١٠/٢، حيث يشير الجندي إلى أن هذا المصطلح يحيل على مجهول.

لايمانه بتعذر حصر ما تقبله وما ترفضه أو تتجاوز عنه من استعمالات شعرية، لكننا نستطيع رغم ذلك أن نختزل هذه الخصوصيات في مجموعة من المنبهات أو المحفزات التي تؤثر في الغريزة أو تثير فاعليتها فتستجيب لها سلبيًا أو إيجابيًا، وهي منبهات غالباً ما تتداخل فيصبح الواحد منها وجهاً آخر لما سواه. ونذكر من هذه المنبهات: المشاكلة والتغيير ثم الزيادة والنقصان.

أ - المشاكلة والتغيير: يذهب ابن سينا في حديثه عن علاقة التخيل بالشعر إلى أن من الأمور التي تجعل القول مخيلاً المشاكلة^(١) تامة كانت أم ناقصة، وبحسب اللفظ كانت أم بحسب المعنى.

ويبدو أن أبا العلاء كان يتبنى ما يقارب هذا الرأي في تصويره لمحفزات الغريزة ومنبهاتها، فالتشاكل بين بعض عناصر الأبنية الشعرية ومكوناتها المتعددة، يكون أحياناً^(٢) من أسباب قبول الغريزة للاستعمال والتذاذها به بينما تكون الفروق بينها سبباً في رفضها له وتأذيها به.

ولإحساس الغريزة بالفروق يتم بأن يقيس الحس الظاهر - أي السمع - المسموع الشعري إلى الصورة الصوتية القريبة منه كما يتضح من تحليل أبي العلاء لموقفها من تسكين راء «طرطبة» أو ضمها في قول أبي الطيب: (ما أنصف القوم ضبه)، والمعروف من كلامهم طرطبة. وإذا سكنت الراء في هذا البيت لحق الوزن شيء لا بأس به، إلا أن تسكينها يجعل بين النصفين فرقاً في الغريزة^(٣)، فالتشعيت الذي ينشأ عن تسكين الراء يمنع المجتث - في رأي أبي العلاء - بعض الإطراب، لكنه يميل إلى إثبات الرواية بالضم لتجنب الفرق الصوتي المؤذي للغريزة، وإثبات رواية

(١) الشفا / فن الشعر: من ١٦٢ - ١٦٥. وانظر البنية الصوتية: ص ٦٤، حيث يشير المؤلف إلى بعض المظاهر المشاكلة في الشعر من خلال تحليله لبنية التوازن الصوتي.

(٢) نحترس بقولنا أحياناً من جعل الحكم عاماً، لأن مقاييس الغريزة ليست مبنية على الاطراد.

(٣) اللامع العززي / الموضح: ورقة ١٦١، وانظر الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة : ص ٦٠٦

التشعيت من حيث الاحتكام إلى الاستعمال يبدو أرجح لكثرة في أشعار المحدثين^(١) وإن كان أصحاب الخليل لا يجيزونه^(٢)، إلا أن ضم الراء محافظة على المشاكلة أوزن في الغريزة وألذ في السمع رغم افتقار رواية الضم إلى الأصل القياسي أو السماعي الذي يسوغها: (وتحريكها أوزن إلا أنهم يجيزون ضم الساكن في فعل الثلاثي، فإذا كان أول الكلمة مضمومًا وثانيها ساكنًا وجاء صدرها على فَعَل بفتح اللام أو فَعَلَ بضمها لم يستعملوا فيها ما استعملوه في «شغل» و«صبح»، وأثروا الإسكان. وقد حكى سيبويه حرفًا شاذًا وهو قولهم: «السلطان» بضم اللام... فأما مثل «طرطبة» فلم يأت فيه تحريك الثاني، وليس بأبعد من غيره إن جاء^(٣)).

وقد يتم الإحساس بالتغيير بقياس المسموع إلى البناء الصوتي المطرد قبله أو بعده، فقول الباهلي:

إِنِّي أَتَنِي لِسَانٌ لَا أُسْرُ بِهَا
مِنْ عُتُوٍّ لَا عَجَبٌ فِيهَا وَلَا سَخَرُ^(٤)

لو دخل معه قول القائل:

ارْتَحَلُوا غَبُوءَةً فَانْطَلَقُوا بُكْرًا
فِي زَمَرٍ مِنْهُمْ تَتَّبَعُهَا زَمَرُ

لكان بعيدًا عن شكله غير ملائم له في وزنه، وهذا البيت الثاني قد لحقه الطي في أربعة أماكن^(٥).

(١) اللامع العزيزي / للموضح: ورقة ١٦١، وانظر الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦.

(٢) اللامع العزيزي / للموضح: ورقة ١٦١.

(٣) نفسه: ورقة ١٦١. وانظر قوله: (وإن حركت الراء في «الطرطبة» فالجزء مخبون غير مشعث. وليس ضمهم الراء بأبعد من قولهم «سلطان» بضم اللام في «سلطان». وحكي أن عيسى بن عمر قرأ: «حتى يأتينا بقریان» بضم الراء). الأوزان والقوافي: ص ٦٠٦.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠.

(٥) نفسه: ص ٥٨١.

فعدم المشاكلة والملاءمة منبه من المنبهات المؤدية إلى نفور الغريزة من الاستعمال الشعري وإنكاره، وقد يفترض اعتماداً على ما تقدم أن التشاكل سيكون متحققاً لو أن الأبيات البسيطة التي أضيف إليها البيت المطوي كلها مغيرة أو أن هذا البيت أتى مفرداً، لكن الإحساس بالتغيير والفرق يظل قوياً لأن اعتماد غريزة السمع أو الحس الظاهر على الصور الصوتية المخزونة في الحس العام أو المشترك يجعل التشاكل شاحباً والتغيير منكراً، فقول الشاعر:

وَزَعَمُوا أَنَّهُمْ لَقِيَهِمْ رَجُلٌ
فَأَخَذُوا مَالَهُ وَضَرَبُوا عُقَّةَ

قد خبل في أربعة مواطن وتغيرت حاله (حتى أنكرته الأذن ونفر منه الحس. فلو أقسم مقسم أنه لا يناسب قول زهير: «بان الخليط...»، ولا قوله: «إن الخليط أجد البين فافترقا»، لعذر في ذلك)^(١)، وما تنكره الأذن تنفر منه الغريزة.

وقد يكون عدم التشاكل هيئاً فلا تأبه به، إلا أن المشاكلة إذا كانت ميسراً تكون أحياناً أذ لها ولو كانت بسيطة كما يفهم من الصورة الصوتية التي يقترحها أبو العلاء لقراءة بيت لأبي تمام: (والأشبه بمذهب الطائي ضم العين في عكوب ليكون مشاكلاً لضمه الراء في ركوب)^(٢).

إن طي البسيط أو خبله أربع مرات في نفس البيت مبالغة تجعل التغيير له أشد وحاله عند من يعرفها أنكر^(٣)، وقد يجوز أن نفهم من هذا أن الغريزة تزداد - مطلقاً - إنكاراً للاستعمال كلما بعد عن المشاكلة، وازداد تغيراً، لكن رصد أبي العلاء للمنبهات التي تستثير ردود فعلها يكشف لنا عن أن المشاكلة التي تكون أحياناً سبباً في قبول

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش.د. أبي تمام: ٣٥/١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠ - ٥٨٢.

الغريزة للاستعمال الشعري والالتذاذ به تصبح أحياناً أخرى هي السبب في رفضها له وتأنيها به، وعن كون التغيير الذي يكون سبباً في نفورها منه يصبح هو السبب في رضاها عنه وارتياحها إليه.

إن المبالغة في تغيير البسيط بطيه أو خبله تنفر الغريزة منه، لكن المبالغة في تغييره بخبئه بعد جزئه وقطعه تكون أيضاً السبب في قبولها له وارتياحها إليه بعد رفضها وإنكارها له، فيصبح التغيير الذي أدت المبالغة فيه بالجزء والقطع إلى تأدي الغريزة سبباً في التذانها ورضاها عن الإيقاع، بعد تجاوز هذه المبالغة المؤذية إلى الزيادة في التغيير بخبئه ليصبح ما يعد إفراطاً في التغيير سبباً في قبولها لما رفضته في نفس البناء رغم كون التغيير لم يزد إلا تراكمًا.

فالضروب الثلاثة الأخيرة من البسيط في حكم الغريزة (فيهن انكسار وضعف وركاكة، وهذه الأوزان الثلاثة لا يستعملها المحدثون إلا أن يخبئوا الثالث منها في العروض والضرب فيستعملوه عند ذلك، وإنما توجد شاذة في أشعار الجاهلية ومن بعدهم من القالة. وإذا قدم عهد الشاعر كان ديوانه مظنة لمثل هذه الأوزان النادرة، وما أفلح وزن منها قط. وربما ندر بيت بعد بيت، ولا يجيء حسناً في السمع إلا أن يلحقه بعض التغيير عما هو في الأصل. فمن ذلك قول عبيد:

تَضَبُّوْاْ نَأْيَى لَكَ التُّصَابِي
أُنَى وَقَدْ رَاغَكَ الْمَشْيُ يُبُّ

وفيها:

مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرَمُوهُ
وَسَائِلُ اللَّهِ لَا يَخِينُ

فهذان البيتان إنما حسنا في الوزن لأجل شيء سقط منها فقبلتهما الغريزة
الخالصة، ألا ترى إلى قوله:

والمـرء ما عاش في كـذب
طـول الحـياة لـه كـذب

كيف هو مخالف لهذين البيتين؟^(١). إن الأصل الذي يشير أبو العلاء إلى مخالفة
البيتين له، ليس إلا الصورة الفرعية المرفوضة - في حكم الغريزة - التي نشأت من
مخالفة الأصل الأول وعدم مشاكلته، وتغييرها ليس في حقيقته إلا إسرافاً في التغيير
نفسه، لكنه إسراف يحول رفض الغريزة إلى قبول. ومثل هذه الاستجابة بالرفض
والقبول لأبنية مغيرة تنتسب كلها إلى نفس الأصل تأكيد لعدم خضوع أحكام الغريزة
ومواقفها للاطراد والقياس.

وقد يؤول هذا بأن الإفراط في التغيير ما كان ليحول حكمها لو لم يكن قد
دخل على تغيير سابق كان قد شوه الأصل، لكن قبول الغريزة والتذاذها بأبنية
لحق فيها التغيير الأصل الأول نفسه يؤكد أن عدم المشاكلة التي تكون أحياناً سبباً
في نفورها من البناء تصبح هي السبب في قبولها له. ويعني هذا أن الغريزة حين
تستحسن التغيير تستحسنه من حيث هو مخالفة، لا من حيث كونه تغييراً داخلياً
على تغيير آخر فحسب.

ب - الزيادة والنقصان: هذا المنبه ليس في حقيقته إلا صورة من صور التغيير،
فالتغيير قد يكون أحياناً لاحقاً بحال عناصر البناء الشعري المتعددة وكيفها، أو بعدد
هذه العناصر وكما أحياناً أخرى، أو بهما جميعاً.

ولاهتمام أبي العلاء الخاص بتحليل أثر التغيير الكمي في غريزة الشاعر
والمتلقي يميز بين الزيادة والنقصان وبين غيرها من ضروب المخالفة التي تلحق

(١) الصامل وللشاحج: ص ٥٧٨ - ٥٧٩.

الأبنية الشعرية، فالوزن الذي يعرف بالمقتضب (هو في العدة أربعة وعشرون حرفاً لا يزيد ولا ينقص بزحاف ولا خرم، وليس في الأوزان وزن يلزم طريقة واحدة فلا ينقص منه شيء غيره. وتدخله المراقبة فيبقى على حاله، والمراقبة أن يكون الحرفان لا يجوز ثباتهما جميعاً ولا سقوطهما جميعاً، ولكن يثبت هذا تارة وهذا تارة. والبيت الذي فيه المراقبة المغيرة لحال البيت الأول من غير نقص في العدد قوله:

لَعَفْرِي لَقَدْ كَذَبَ الزَّاعِمُونَ مَا زَعَمُوا^(١).

إن الغريزة التي تنتبه لأدنى صور التغيير تكتشف الزيادة سواء كانت زيادة بالنسبة للنظير أو بالنسبة للأصل المشترك، فقول زهير:

وَلِئَعَمَّ حَشْوِي الدَّرْعِ أَنْتَ إِذَا
نَهَلْتُ مِنَ الْعَلَقِ الرَّمَاحُ وَعَلَّتْ

شطره الثاني زائد على الشطر الأول بثلاثة أحرف^(٢). وقول الآخر:

وَلَقَدْ هَدَيْتَ الرَّكْبَ فِي نَيْمَوْمَةٍ
فِيهَا الدَّلِيلُ يَعْضُ بِالْخُمْسِ^(٣)

زيادته (في شطره الأول، وهي ثلاثة أحرف)^(٤). واستجابة الغريزة لمنبه الزيادة تختلف، إلا أن اختلافها لا ينفي كونها موقفاً من شعرية معترف بها تكون في حكمها مستضعفة مرفوضة أو مستحسنة مقبولة أو بين هذا وذاك.

لكن الإحساس بالزيادة يكون أحياناً حاسماً في تحديد هوية البناء نفسه وموقعه من صناعة الشعر: (إن رواية البغداديين ينشدون في «قفا نبك» هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها، أعني قولك: (وكأن نرى رأس المجير غدوة)، وكذلك: (وكأن مكاكي

(١) الفصول والغايات: ص ٨٦ - ٨٧.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠. وانظر بيت زهير في ديوانه: ص ١٦٤ بزيادة «لنا» قبل «إذا».

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠.

(٤) نفسه: ص ٤٧٠.

الجاء). فيقول: أبعد الله أولئك، لقد أساءوا الرواية، وإذا فعلوا ذلك فأني فرق يقع بين النظم والنثر، وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلاً في المنظوم، وهيئات هيئات^(١).

ولذلك سيكون من الصعب الحديث عن موقف تكون فيه الغريزة مستحسنة للزيادة أو مستضعفة لها عندما تكون هذه الزيادة تعدياً كمياً للأصل الأول أو العام، لأن هذا التعدي في حكمها خروج من الشعر إلى النثر، وسلطتها لا تمتد إلى المنثور^(٢)، وهذا ما جعل أبا العلاء رغم ميله إلى آراء الأخفش^(٣) العروضية يعتمد - وهو يشير إلى نفور الغريزة من شعر^(٤) لم يطو فيه البحري مفعولات في المنسرح - ترجيح رأي الخليل ضمناً عليه، بإشارته إلى كثرة ورود هذا الجزء غير مطوي في الشعر القديم والمحدث، ونلك حتى لا تعد الزيادة التي أنكرتها الغريزة زيادة حقيقية فيصبح البناء نثراً^(٥).

والزيادة التي يمكن أن نتصور استجابة الغريزة لها هي كثرة الأصوات في بناء شعري ما بالقياس إلى صورة كمية هي في حقيقتها نقصان من الأصل، فالطويل المعتمد صورة شعرية فرعية تنشأ بالنقصان من البناء بقبض فعولن قبل الضرب المحذوف، لكنها رغم نقصانها عن الأصل تصبح أصلاً جديداً تلتذ به الغريزة وتقيس إليه الاستعمالات، معتبرة كل عودة إلى الأصل الحقيقي بتجنب الزحاف زيادة منكرة مرفوضة: (لقد جئت بأشياء ينكرها السمع كقولك:

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٣ - ٣١٤.

(٢) نقصد النثر من حيث هو كلام غير موزون خلافاً للشعر، لا من حيث هو جنس أدبي، وإلا فمن القبول نظرياً أن نتساءل عن مظاهر اشتغال الغريزة في بعض الأجناس الأدبية الأخرى.

(٣) إشارته في الفصول والغايات: ص ٨٦ - ٨٧ إلى أن المقتضب وزن مستقر على ٢٤ حرفاً لا تزيد ولا تنقص، تبين ضمناً لرأي الأخفش الذي ينفي وجود الدوائر. انظر في رأي الأخفش هذا: العروض والقافية: ص ١٩٣.

(٤) انظر عبت الوليد: ص ٩٩ حيث الإشارة إلى أن البيت فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة. انظر قول أبي العلاء في سياق ذلك: (... وأحسن لوزنه في الغريزة...).

(٥) عبت الوليد: ص ٩٩، حيث الإشارة إلى أن الأخفش يعتبر فاعلات في المنسرح هي الأصل.

فإن أفسس مكروباً فيارب غارة شهدت على أقب رخبو اللبان

هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة^(١). هذا التراجع بين الأصل الأول والأصل الجديد يجعل هذه الزيادة النسبية، مجرد مظهر من مظاهر تفاوت النقصان نفسه الذي تظل استجابة الغريزة له قبولاً ورفضاً من أهم مظاهر استجابتها للتغيير. فالتغيير بالنقصان أحد أوجه البناء التي تحسن الاستعمال الشعري في حكم الغريزة، بل إنها لا ترضى عن بعض الاستعمالات إلا إذا وردت ناقصة عما هي عليه في الأصل، ومن ذلك أوزان (من الشعر لا يحسن استعمالها حتى يحذف منها شيء مثل الأول من المنسرح، كقول القائل:

أصبحت لا أحمل السَّلاح ولا

أملك رأس البعير إن نَفَرَا

فهذا قد حذف من آخره شيء لو ترك على أصله لم يحسن، والذي حذف منه رابع السباعي الأخير، ومثله في الشعر كثير^(٢)، ورغم ذلك يظل موقفها من النقصان - كحالها مع باقي المنبهات - بعيداً عن أي اضطراب.

وإذا كانت المبالغة في النقصان من البناء تفسر نفور الغريزة منه كالضرب الأول من المتقارب مثلاً، بأن فيه سقوط الخمس فأنكرته الغريزة (ولم ين فيه سقوط العشر، وذلك أنك إذا أسقطت من ذلك الوزن الذي أصله أربعون حرفاً ثمانية أحرف تبين خلله)^(٣)، فإن حذف حرف واحد فقط قد يكون كافياً لإثارة هذا النفور، فالجزء الثالث من البسيط (أي حذف سقط منه بأن فيه لصاحب الذوق)^(٤).

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) نفسه: ص ٦٨٧.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٤٥.

وقد يجوز أن نفسر عدم الاطراد هذا بكون الأبنية الشعرية نفسها تتفاوت من حيث قابليتها للنقصان، فالوزن الكامل مثلاً (تذهب منه ست حركات فلا يغيض نهابهن منه بل يمكث على السجية المعهودة ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة كما قال عنتره:

بَكَرْتُ تُخَوِّفُنِي الْخُتُوفُ كَأَنِّي
أَصْبَحْتُ مِنْ غَرَضِ الْخُتُوفِ بِمُغْزَلٍ
فَأَفْنِي حَيَاءَكَ لَا أَبَا لِكَ وَاعْلَمِي
أَنِّي أَمْرُؤُ سَامُوتُ إِنْ لَمْ أَقْتُلِ
إِنِّي أَمْرُؤُ مِنْ خَيْرِ عَبَسٍ مُنْصَبًا
شَطْرِي وَأَخْمِي سَائِرِي بِالْمَنْصَلِ

فالبيت الذي قافيته بالمنصل قد نهبت منه حركات ست، وهو في الغريزة كغيره من الأبيات لم يبن فيه الخلل ولا التقصير^(١). وقول الأعشى:

تَسْمَعُ الْحَلِيَّ وَشَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ
كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقٍ رَجُلُ

أول حرف ذهب منه عرف خلله وظهرت شكيته، ولم يتجمل فيصبر كما صبر قول امرئ القيس:

كَدَأَبِكَ مِنْ أَمِّ الْخَوِيرِثِ قَبْلَهَا
وَجَارَتِهَا أَمِّ الرُّيَابِ بِمَأْسَلِ

قد نهبت منه أربعة أحرف ولم يعلم بذهابهن^(٢). ومثل هذا التفاوت كاف لجعل مواقف الغريزة تبدو متباينة ومتعارضة، لكن الحديث عن هذه القابلية - أي قابلية

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٦ - ٤٤٧.

(٢) نفسه: ص ٤٤٧.

بعض الأبنية للنقصان المفرط - ليس في حقيقته إلا تحصيلاً لما حكمت به الغريزة على البناء المغير، لأن وصف بناء شعري ما بقابليته للنقصان لا يمكن أن يتصور إلا من حيث هو تعبير عن قبول الغريزة لهذا المنبه وعدم نفورها منه، ولذلك فإن أقرب ما يمكن أن نفسر به عدم اطراد مواقفها وأحكامها على كم النقصان كونها تراعي موضعه من البناء الشعري، فالغريزة التي تنبؤ أحياناً عن نقصان حرف واحد من البناء تحتل المتقارب الأول وقد نهب منه أربعة أحرف (إذ كان نهابها من مواضع لا يشق عليه أن تنقص وتغيض)^(١).

فموضع النقصان^(٢) منبه ثان داخل المنبه الأشمل له اثره في الموقف الذي تتخذه الغريزة من هذا التغيير الكمي، ورغم ذلك تظل استجابتها مرتبطة بالصورة التي لا يحول فيها النقصان الشعر إلى نثر.

فإذا كان الرجز مثلاً يستطيع أن يحتفظ بشعريته ولو بقي على عشرة أحرف بعد نهاب اثنين وثلاثين حرفاً منه، فإن البسيط الأول (إذا نهب منه أحد وثلاثون حرفاً لم يبق منه ما يسمى شعراً)^(٣) رغم كون المتبقي من حروفه (١١ حرفاً) أكثر مما تبقى من الرجز.

إن الحديث عن عدم اطراد مواقف الغريزة عند استجابتها لمختلف منبهاتها تنبيه على سمة تميز أحكامها - لدى أبي العلاء - عن أحكام القواعد، وهذا ما لم يدركه أسامة بن منقذ عندما اعتقد أن الغريزة ترفض النقصان مطلقاً، وذلك حين جعل من شروط حسن الشعر الذي تقبله الغريزة أن يكون غير مزاحف^(٤)، والزحاف نقصان، وقد سبقت الإشارة إلى أن الغريزة لا تقبل بعض الأوزان إلا إذا جاءت

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٦.

(٢) انظر الفصول والفايات: ص ١٤٥، حيث الإشارة إلى أن الغريزة تنفر من حين الجزء الثالث من البسيط، وتقبله في غيره من الأجزاء.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٤) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩.

ناقصة بمزاحفتها. إلا أن سمة عدم الاطراد هذه لا تعني أبدا أنها تصدر أحكاماً متعارضة على نفس المنبه إذا تطابقت صور وروده وتشابهت، ورغم ذلك لم يفت أبا العلاء أن يشير إلى أن حدة استجابتها للصور المنبهة المتشابهة قد تتفاوت وتختلف تبعاً لاختلاف الأبنية وتفاعل المنبه مع جل العناصر الشعرية، ففتباين قوة الإنكار أو القبول بتباين طبيعة التفاعل، فعدم طي مفعولات في إحدى منسرحيات البحثري بناءً تنكره الغريزة، إلا أن حدة إنكارها تزيد وتنقص بتوالي أبيات القصيدة لأنها (تختلف في هذا الفن فيكون بعضها أقل إنكاراً من بعض)^(١).

٢ - الأحكام: رغم تعدد المجالات الشعرية التي تشتغل فيها الغريزة وتعددها تظل الأحكام التي تحكم بها على الاستعمالات محصورة في أربع صور تستجيب بها للمنبهات هي: الرفض والقبول والحياد والعجز

أ - الرفض: يذهب الفارابي إلى أن محسوسات الإنسان (منها محسوسات طبيعية له ومنها محسوسات غير طبيعية له، والمحسوسات الطبيعية هي التي إذا أدركها الحس حصل له عنها كماله الخاص به وتبعته لذة، وغير الطبيعية هي التي إذا أحست حصل عنها الحس نقيصة وتبعها أذى)^(٢).

والبناء الشعري محسوس كغيره من المحسوسات قد تلتذ به الغريزة أو تتأذى، والموقف الذي تعبر به عن هذا التأذي هو الرفض. فكل شعر لا يحصل منه للغريزة كمالها الخاص بها يتبعه أذى، وكل مؤذ مرفوض. وتتعدد المصطلحات والمفاهيم التي يجسد أبو العلاء من خلالها رفض الغريزة لبعض الاستعمالات الشعرية، وأذكر منها النفور والإنكار والنبو والفرار، فأبو الطيب (قد جاء بزحاف يسمى الطي في البسيط، والغريزة تنفر منه)^(٣)، وأما الطويل (فلم يزاحف فيه زحافاً تنكره الغريزة، إنما جاء

(١) عبث الوليد: ص ٩٩.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٨٧.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٤. حيث قوله عن مخلع البسيط: (ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي).

بما لا تنكره الغريزة وهو سقوط نون الخماسي^(١). والرمل^(٢) عند القدماء هو كل شعر مهزول، وقد مثّلوا له بشعر من الهزج لابن الزبيري وبائية عبيد، ولم يستسغ أبو العلاء هذا التمثيل لأنه وجد أبيات ابن الزبيري مستقيمة في الحس، و(أما قصيدة عبيد فتنبو عنها الغرائز)^(٣). و(الطلق بشوور وبابه ينفر منه الطبع، والغريزة نقر إلى همز الواو الثانية)^(٤).

ونعثر على مصطلحات أخرى مثل قبح^(٥) ومع عيب وأبن كما هو بين في قوله: (من كان ذا عقل سيط فهو كالجاء الثالث من البسيط أي نقص غيره مجه السمع وأنكره، إن طوي فكأنه عقد ولوي، وإن خين عيب بذلك وأبن)^(٦).

وهي كلها مصطلحات دالة على تأذي الغريزة من بعض الأبنية الشعرية ورفضها لها لكن دلالتها على نفس المفهوم لا تعني أنها مترادفة ترادفًا تامًا، فتتنوعها مرتبط في كلام أبي العلاء بحدة الرفض ودرجته لأن رد فعل الغريزة كما ذكرت في خاتمة مبحث المنبهات^(٧) يتفاوت من حيث قوته تبعًا لنوع الخلل الذي يصيب البناء الشعري المرفوض، ولذلك يبدو مصطلح النفور أقل حدة من الإنكار ويبدو النبو أشد منه، وإن كانت كلها تحيل على موقف واحد هو الرفض. ويظل حكم الغريزة المرتبط بهذا الرفض حكمًا واحدًا هو الاستضعاف والاستقباح.

ب - القبول: اختار أبو العلاء عند تعريفه للشعر، هذا المصطلح دون غيره للدلالة على استجابة الغريزة للأبنية الشعرية والتذاذها بها، ولذلك فإننا نفرق في حديثنا عن

(١) الأوزان والقوافي: ص ٦٠٤. وانظر عث الوليد: ص ٩٩، حيث قوله: (هذا البيت فيه شيء، تنكره الغريزة الصحيحة). وانظر الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٢) انظر ما تقدم.

(٣) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٤٢.

(٤) عث الوليد: ص ١٨٤.

(٥) انظر الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٤.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٧) ما تقدم.

عدم رفضها لما يعرض عليها بين نوعين من القبول: قبول الاستجادة والالتذاذ وهو المقصود بالمصطلح المذكور، ثم القبول الضمني وهو الذي عبرنا عنه بمصطلح الحياد. والملاحظ أن أبا العلاء كان يميل إلى التعبير عن مواقف الغريزة من الأبنية الشعرية بالمصطلحات الدالة على الرفض مثل تنفر وتنكر وتنبو ويمج، ولهذا تبدو المصطلحات الدالة على قبول الالتذاذ قليلة في كلامه بالقياس إلى الأولى. ومن بين ما جاء به من هذه المصطلحات القليلة مصطلح حسن الذي نجده في مثل قوله: (... لأن حذفها يحسن في الغريزة)^(١). ومثله مصطلح أحسن، كقوله عن المنسرح: (وطيه أحسن في الغريزة من تمامه)^(٢)، وقوله عن أحد أبيات البحترى: (وأحسن لوزنه في الغريزة أن يكون الدنا والعلل)^(٣). ويستعمل مصطلح أقوم كقوله عن استعمال أنكرته غريزته في بيت لنفس الشاعر: (ولو كان في موضعه. كان أقوم في الحس)^(٤). لكن مصطلح قبول ومشتقاته تظل أبل المصطلحات في كلامه على التذاذ الغريزة بما يعرض عليها: (وإذا استعمل هذا الوزن على غير ما يجب له في الأصل، حسن وقبلته الغريزة)^(٥)، وقبول الالتذاذ ترجمة نقدية لحكم الغريزة الصريح على الشعر بالجوقة والحسن.

إن موقفى الرفض والقبول هذين طرفان متعارضان. وقد يكون الشاعر عادة مطالباً بتغيير بناء شعره تغييراً ظاهراً، ليجعل الغريزة تنتقل من موقف الرفض إلى موقف القبول، لكن هذا الانتقال يكون أحياناً سريعاً إن يكفي التغيير البسيط الخفي لجعل ما كان مرفوضاً مقبولاً:

(١) عبث الوليد: ص ٢٠٠. وانظر النص كاملاً في ما يأتي .

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦.

(٣) عبث الوليد : ص ٩٩.

(٤) عبث الوليد: ص ٩٩. وفي الأصل: ولو كان في موضع الله .. انظر النص كاملاً مع البيت المقصود في ما تقدم

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

فَإِنَّ الْوِزْنَ وَهُوَ أَتَمُّ وَزْنٍ

يُقَامُ صَغَاهُ بِالْحَرْفِ الْعَلِيلِ^(١)

ج - الحياد: وهو موقف بين الرفض والقبول يسلم فيه أبو العلاء خلافاً للفارابي^(٢) بوجود منزلة وسطى تكون فيها الغريزة في الحين نفسه غير نافرة مما يعرض عليها وغير ملتدة به.

ويبدو هذا المفهوم النقدي من حيث جوهره قريباً مما كتبه قدامة^(٣) عن الصورة التي يكون فيها الشعر عديم النعوت وعديم العيوب. إلا أن أبا العلاء لا يجعلها كقدامة مفهوماً منطقياً مجرداً يتحدد بموقعه وسط طرفي الجودة والقبح دون أن تكون له مشخصاته النقدية، فمجال الاستعمال الشعري الذي يكون أمامه موقف الغريزة محايداً يتسع ليشمل صوراً تميل رغم توسطها إلى جهة القبح أو جهة الحسن أو تكون صريحة التوسط.

ويمكن تحديد جهة التوسط من خلال تعرف نوع الموقف الذي تعبر به الغريزة عن عدم تأنيها وعدم التذانها بالشعر المعروض عليها، أي عن حيادها. إلا أن هناك نوعاً ثانياً من الحياد لا يعود إلى خلو البناء الشعري مما يلذ أو يؤذي الغريزة ولكن إلى ثبات موقفها منه ورسوخه رفضاً كان أم قبولاً وعدم تأثرها بما قد يحدث فيه من تغير، ويمكن أن نحصر الموقف المحايد للغريزة في المواقف الفرعية الآتية: السكوت والاستكثار ونفي الرفض والاحتمال.

● **السكوت:** وهو صورة يتعمد فيها الناقد أن يسكت عن تبين قيمة الشعر المدروس في حكم الغريزة مخالفاً طريقته المعتادة في عرض الأشعار وتحليلها، فهو مثلاً في تتبعه لأوزان شعر أبي الطيب وأصربها وزحافاتا يشير عادة إلى موقف

(١) سقط الزند / شروح : ص ١١٤٧.

(٢) انظر قوله في الموسيقى الكبير: ص ٦٤ : (فإن اللذة والأذى إنما تتبع «كمالات» الإدراك و«لاكمالاته»).

(٣) انظر نقد الشعر: ص ١٧.

الغريزة من كل ضرب مستعمل ومن كل تغيير يلحقه^(١)، لكنه عندما يقف عند رملياته وسريعاته يكتفي بذكر الزحافات التي أتى بها فيها دون أن يذكر حكم الغريزة عليها: (وأما الرمل فجاء فيه بالخبن وهو سقوط الثاني من سباعيه كقوله:

فَإِذَا مَرُّ بِأَنْزِي حَاسِدٌ
صَارَ مُمْنٌ كَأَن كَانَ حَيًّا فَهَلْكَ

وفي النصف الأول خبن في موضعين، وأما السريع فطوى فيه وخبن كقوله: «آخر ما الملك معزى به»، وفي هذا المصراع طي في موضعين. وقوله: «ولم أقل ذلك أعني به» فيه خبن في قوله: «ولم أقل»^(٢).

ولا يمكن أن نعتبر مثل هذا السكوت إهمالاً ونسياناً، فأبو العلاء قد عودنا في حديثه عن بعض الاستعمالات الشعرية أن يجعل سكوته عن بعضها حكماً ضمناً عليها، ولذلك نميل إلى أن تناسيه ذكر قيمة بعض هذه الاستعمالات في حكم الغريزة يعتبر ترجمة لموقفها الضمني منها. والتفسير النقدي الذي نجده لذلك أن مثل هذه الاستعمالات تكون مشتركة بين معظم الشعراء، واشتراكهم فيها يجعلها شائعة مبتذلة^(٣) لا تفاضل بينها لتعود سمع المتلقي عليها.

وشيوخها وابتذالها إن كان لا يعني جودتها فهو لا يعني ضعفها، فالشائع المبتذل من الاستعمالات وإن كان في أصله ملذا يفقد قدرته على التأثير في المتلقي ويتحول إلى شعر متعود لا هو بالمنفر ولا بالمعجب لأنه يصبح وسطاً بين هذا وذاك. وليس هذا التفسير اجتهداً وإن كان استخلاصه كذلك، فالصورة التي يرسمها أبو العلاء لمواقف حياد الغريزة تقودنا مباشرة إليه.

(١) كقوله (وقد جاء بزحاف يسمى الطي في البسيط، والغريزة تنفر منه). الأوزان والقوافي / م. مجمع اللغة: ص ٦٠٤.

(٢) نفسه: ص ٦٠٥.

(٣) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

●● الاستكثار: ونعني به الإشارة إلى كثرة الشيوع، وهو تشخيص شبيهه بالموقف السابق إلا أن ما يميزه هو الخروج عن الصمت وتجاوز السكوت إلى الإشارة إلى كثرة الاستعمال الشعري وشيوعه بين الشعراء، كما يتضح من قوله متحدثاً عن استعمال أبي الطيب الكامل: (وأما الكامل فإنه زاحف فيه الزحاف الذي يسمى الإضمار، وهو كثير جداً)^(١).

لكن الملاحظ أنه يقرن أحياناً الإشارة إلى كثرة الاستعمال بلفت النظر إلى إجماع الشعراء قديماً ومحدثين على ذلك: (وأما الوافر فاستعمل فيه العصب وهو سكون الخامس من السباعي، وكثر في الشعر القديم والمحدث، قال:

وَيَبْكِي خَلْفَهُ نَفْسُ رُبُكَاهُ

رُغَاءٌ أَوْ نُؤَاجُ أَوْ يُعَارُ

وفي هذا البيت عصب في أربعة مواضع)^(٢). وإجماع الشعراء على استعمال ما ابتذال له، والابتذال يفقده لذته المرتبطة بطرافته ويجعله شعراً متوسطاً.

إلا أن هذا لا يعني أن التوسط المرتبط بالاستكثار يكون دائماً تلميحاً إلى فقدان الاستعمال الملد لطرافته ونزوله عن درجة الجودة، فالإشارة إلى الشيوع قد ترد لنفي الضعف عن الاستعمال ورفعته إلى درجة التوسط كما يفهم من حديثه عن ورود التشعيث في خفيفيات أبي الطيب: (وأما الخفيف فخبث فيه وشعث، والتشعيث سقوط حرف متحرك من جزء الضرب. وذلك موجود في الشعر الجاهلي والإسلامي)^(٣).

●●● نفي الرفض والقبح: تبرز هذه الصورة في الحكم بالتوسط عندما يبدو الاستعمال مائلاً إلى جهة القبح والضعف التي تواجهها الغريزة بالإنكار أو النفور أو ما سوى ذلك من مظاهر الرفض، ويشخص أبو العلاء هذه الصورة بإيراد مصطلحات

(١) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٥.

(٢) نفسه: ص ٦٠٤.

(٣) نفسه: ص ٦٠٦.

الرفض المذكورة منفية، أو بنفي صفة القبح التي تكون سبباً في رفض الغريزة للاستعمال، أو بهما جميعاً: (وأما المتقارب فإن أبا الطيب قبض فيه أيضاً قبضاً غير منكر وحذف حذفاً ليس بقبيح)^(١).

ويبدو أن أبا العلاء لا يشترط لتشخيص صورة التوسط هذه أن يكون الاستعمال منجزاً، لأن نفي الرفض قد يكون لديه أحياناً تشخيصاً لموقف الغريزة من استعمال شعري نظري متصور لم يسمع بعد من الشعراء، فمخلع البسيط مثلاً بحر أهمله القدماء واستعمله المحدثون، لكنهم تجنبوا خبن جزئه الخماسي مستقبحين هذا الزحاف فيه، والمخلع المخبون جزؤه الخماسي - وإن لم يستعمل - متوسط في حكم الغريزة غير قبيح: (ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين)^(٢).

إن نفي الرفض والقبح يرد عادة للتعبير عن حكم الغريزة بتوسط ما يبدو أو يتوهم مائلاً نحو القبح، وقد نعر لدى أبي العلاء على هذا التشخيص مقيداً بالتشخيص السابق أي الاستكثار، وهو تقييد يجعل التوسط المفهوم من نفي الرفض مائلاً إلى طرف الجودة عوض طرف الرداءة والقبح.

فأبو الطيب قد زاحف في الطويل لكنه لم يزاحف فيه زحافاً منكراً، لأنه (جاء بما لا تنكره الغريزة وهو سقوط نون الخماسي، وذلك كثير في الشعر القديم والمحدث)^(٣).

●●●● الاحتمال: يرد هذا التشخيص للدلالة على موقف الغريزة المحايد من أبنية شعرية كان المفروض أن يجعلها التغير الذي يلحقها ضعيفة معيبة، لكن بعض الخصائص الكامنة فيها تجعلها في الغريزة محتملة غير مؤنية لتوسطها في حكمها

(١) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦. وانظر قوله في نفس المصدر: ص ٦٠٥ : (وأما الرجز فجاء فيه بالطي والخبن، وكلاهما غير قبيح).

(٢) نفسه: ص ٦٠٤.

(٣) نفسه: ص ٦٠٤.

بين القبح والحسن: (ومن وفقه خالق التوفيق كان كالجزء من الرجز لا يعلم إذا عجز أي نقص دخله هان على حس السامع فاحتمله)^(١).

ومصطلح الاحتمال مصطلح منسجم لفظاً ومفهوماً مع الحياد الذي تكون فيه الغريزة في أن واحد غير متأنية وغير ملتدة، إلا أن مصطلح قبل وإن كان في أصله دالاً على الالتئاذن يصبح عندما يقيد بالتلميح إلى ضعف الاستعمال دالاً على الاحتمال والتوسط.

●●●●● عدم الإحساس: وهو صورة أخرى يظل فيها موقفها من المنبه المفترض - رفضاً كان أم قبولاً - موقفاً غائباً لعدم إحساسها به، فاستجابتها للمنبهات تكون لتأثيرها فيها تانياً أو تلذذاً، وهذا يتطلب أن يكون المنبه ظاهراً^(٢) غير (خاف في الغريزة)^(٣)، لكن يحدث أن يكون التغيير الذي يلحق الاستعمال غير محفز لها فيغيب موقفها من البناء دون أية مبالاة بما لحقه من تغيير.

ويشخص أبو العلاء هذه الصورة السلبية لمواقف الغريزة من خلال الاستعمال الشعري أو التغيير نفسه أو الغريزة. أما بالنسبة للاستعمال فعدم تأثره بالتغيير يعد وجهاً من أوجه الحياد، ويعبر أبو العلاء عن ذلك بالإشارة إلى بقاء البناء المغير على سجيته المعهودة أو يكتفي بالإشارة إلى عدم اختلاله وتقصيره^(٤) أو إلى عدم نقصائه^(٥)، كالرمل قد يذهب منه (أربعة أحرف فلا ينقصه زهابهن في السمع)^(٦)، أو الإشارة إلى أن البناء لا يشق عليه التغيير ولا يراع به^(٧) ولا يغيض^(٨).

(١) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٥١.

(٣) نفسه: ص ٥٢٢.

(٤) نفسه: ص ٤٤٧.

(٥) ضوء السقط: ورقة ٥٩ / ١ تحقيق: ص ١٦٨.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٦ - ٦٨٧.

(٧) نفسه: ص ٦٨٧.

(٨) نفسه: ص ٤٤٦ - ٤٤٧.

أما التغيير فإن الإشارة إلى خفائه^(١) وعدم بيانه في الغريزة^(٢) أو في البناء الشعري نفسه^(٣) تعتبر نوعاً من التشخيص لصورة الحيايد. وقد يتم ذلك بنفي تأثيره وضرره كالخبث في البسيط (لا تأثير له في الغريزة)^(٤)، والإضمار في الكامل يذهب بست حركات (ولا تضر البيت)^(٥). لكن كل ذلك ليس في نهايته إلا تعبيراً عن عدم إحساس الغريزة - ببعض المنبهات وعن عدم استجابتها لها، وهو موقف حيايد يشخصه أبو العلاء أحياناً بالنفي الصريح لشعورها وإحساسها بالتغيير كما يتضح من قوله شارحاً عبارة «خفي زحاف»: (وإنما مثله مثل بيت شعر ذهب منه حركة أو ساكن فلم ينتقص منه بذلك شيء، كقول عنتر: «قول الفوارس ويك عنتر أقدم»، فقوله: «قول الفوارس» قد ذهب منه حركة ولا تشعر بها الغريزة)^(٦).

فعدم الإحساس بالتغيير - إنن - صورة من صور حيايد الغريزة، ولا يبطل هذا الحيايد أن يكون العلماء وأصحاب الأقيسة ومن وسهم أبو العلاء بأهل الخبرة عالمين بما لا تحس به الغريزة لأن العبرة لديه بإحساس أصحاب الاستعداد الفطري الذين يشير إليهم بمعهود الناس لا علم العلماء. فالكامل المضمر مثلاً (لا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة)^(٧)، والوافر المعصوب (لا يبين في الغريزة على معهود الناس)^(٨)، ومثل هذا التغيير يعتبر معدوماً في حكم الغريزة وإن كانت القواعد العروضية العلمية تكشف عنه.

د - العجز والاستسلام : إن استجابة الغريزة لمنبهاتها لا تخرج لدى أبي العلاء عن أن تكون في جل أحوالها رفضاً أو قبولاً أو حيايداً، وأحكامها النقدية

(١) انظر قوله في سقط الزند / شروح: ص ١٣٠٣: ما زاغ بيتكم الرفيع وإنما ... بالوجد أدركه خفي زحاف.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.

(٣) نفسه: ص ٦٨٧.

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٤.

(٥) ضوء السقط: ورقة ٥٩ / تحقيق: ص ١٦٨.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٥٩ / تحقيق: ص ١٦٨.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٦ وانظر ص: ٥٧٨ حيث يقول: (وإنما يعلم بقرابته منهما أهل الخبرة).

(٨) نفسه: ص ٥٨٩.

على اختلاف صيغها تجسيد لهذه الاستجابة، لكننا نعثر رغم ذلك على موقف رابع هو موقف عجزها عن التدخل في البناء الشعري المغير وقبولها له قبول اضطرار، فالملتصّب مثلاً وزن يجمع بين القصر والجمود، وفي اجتماع ذلك فيه نزوع نحو الضعف، لكن الغريزة تحتمله رغم ذلك فيصبح مقبولاً لديها لعدم قدرتها على التسلط عليه: (وكوزن قصير زاد أربعة أحرف على عشرين، وقبلته الغريزة على ذلك لا سبيل عندها عليه لحركة ولا سكون)^(١). لكن مثل هذا الموقف يظل عزيزاً لأن الغلبة للقبول والرفض والحياد، ولهذا كانت المصطلحات الدالة على هذه المواقف والأحكام هي المهيمنة في معجمه النقدي. إن أهم ما تتسم به كل تلك الأحكام السابقة بالقياس إلى أحكام القواعد عدم اطرادها، وهي خصيصة لم ينتبه إليها أسامة بن منقذ كما أوضحت^(٢)، وإذا كان لنا أن نحدد مجال نشاط أحكام الغريزة واشتغالها فإنه مجال الشعرية في مختلف مظاهرها ناقصة كانت أم مكتملة، أما الأبنية التي تختل شعريتها فتصبح نثرًا فالغريزة الشعرية تكف عنها أحكامها لأنها أصبحت خارجة عن سلطتها.

وترتبط بهذه الأحكام مفاهيم نقدية يوصف بها البناء الشعري، وتكون على اختلاف المصطلحات الدالة عليها ترجمة لرفض الغريزة للاستعمال الشعري أو قبولها له قبول التذاذ أو قبول حياد. فما تقبله يكون بالضرورة - إلا في حالة عجزها عن التدخل - مستقيماً^(٣) حسناً^(٤)، وسليماً^(٥) جيداً^(٦) قوياً^(٧)، وقوياً^(٨) ومحملاً^(٩).

(١) الفصول والغايات: ص ٨٦.

(٢) انظر ما تقدم، وانظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨١، والصاهل والشاحج: ص ٥٧٩، ٤٨٢، واللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٤٢.

(٤) انظر الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦، والصاهل والشاحج: ص ٤٨٢، ٥٧٩، ٦٣٠، وعبث الوليد: ص ٢٠٠.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٦.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨١، وعبث الوليد: ص ٨١.

(٧) انظر اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٨٨. وللزوم: ٣٦/١.

(٨) انظر رسالة اللانكة: ص ٢١٢.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.

وما ترفضه يكون قبيحاً^(١) نابياً^(٢)، وفاسداً^(٣) مختلاً^(٤)، وناقصاً^(٥) مقصراً^(٦)، وركيكاً^(٧) ضعيفاً^(٨)، وريئاً^(٩) منكر^(١٠)، وذا عاهة^(١١) معيباً^(١٢). وقد نعثر على ما سوى هذه المصطلحات، لكنها تؤول كلها إلى مواقف نقدية أربعة تعبر بها الغريزة عن أثر البناء الشعري فيها: القبول والرفض والحياد والعجز.

II - البروز المتجسد للغريزة: السمع

يشخص أبو العلاء فاعلية الغريزة في الكتابة الشعرية وتلقيها كما تبين من خلال تتبعه مختلف مظاهر اشتغالها النقدي في مختلف مجالات البناء الشعري، وما يلفت النظر في هذا التتبع أنه يسند هذه الفاعلية إلى هذه القوة الفطرية إسناداً صريحاً شبه مطرد جعل بعض من اهتم بآرائه النقدية من الدارسين يدركون أن الغريزة مفهوم نقدي يقتدرن رغم إبهامه في تاريخ الحركة النقدية العربية باسمه^(١٣).

وتتجلى صراحة هذا الإسناد في النص على أن الغريزة^(١٤) هي التي تنفر أو تنكر أو تقبل أو تستحسن، وعلى أن الرداءة والقبح والحسن والاستقامة. إنما هي

(١) انظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦. وللزوم: ٨/١. والصاهل والشاحج: ص ٤٧٨، ٦٣٠.

(٢) انظر اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٤٢.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ٥٤٢.

(٤) نفسه: ص ٤٤٧، ٥٢٢، ورسالة الغفران: ص ٥٨١.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٦، ٦٨٧.

(٦) نفسه: ص ٤٤٧.

(٧) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩.

(٨) نفسه: ص ٥٧٩، وانظر اللزوم ٣٢/١، ورسالة الغفران: ص ٥٨٢.

(٩) انظر عبث الوليد: ص ٢٤.

(١٠) انظر عبث الوليد: ص ٩٩، والصاهل والشاحج: ص ٤٦١، ٥٨٢.

(١١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(١٢) ضوء السقط: ورقة ١٥٩ / تحقيق: ص ١٦٨، وللزوم ٢٩/١.

(١٣) انظر النقد واللغة في رسالة الغفران: ص ٤٢، ١٠٣، ٩٨، ١٠٤، ١٠٧، ١١١، والجامع: ٩١/٢ - ٩١١، وتاريخ النقد: ص ٣٨٧، وأبو العلاء الناقد: ص ١٣٥، ١٣٧، ١٤٨، ١٤٩، ٤٦٨، وأبو العلاء ناقدًا: ص ٩٤، ٩٦، ٢٩٩، ومذاهب أبي العلاء: ص ١٨٠، والنقد الأنبي الحديث: ص ٤٢٢، ٤٣٦.

(١٤) باستعمال هذا المصطلح أو المصطلحات الأخرى المرادفة له. انظر ما تقدم.

صفات يوصف بها الاستعمال الشعري بحسب ما تحكم به هذه القوة الفطرية. لكن الملاحظ أن «السمع» يصبح أحياناً القوة التي يسند إليها مختلف مظاهر نشاطها، فالجزء الثالث من البسيط مثلاً، أي تغيير لحقه (مجه السمع وأنكره)^(١)، وما سوى البسيط الأول والثاني (لا يجيء حسناً في السمع)^(٢)، فهل يحل أبو العلاء هذه الحاسة محل الغريزة أم أنها لديه هي الغريزة نفسها مجسدة ؟ إن التأمل في بعض الأمثلة التي يسند فيها الاشتغال إلى السمع يكشف لنا عن أنه يتحدث عنه باعتباره وجهاً من أوجه الغريزة، ويتضح ذلك في إشارته إلى الغريزة والسمع مقترنين صراحة كما نجد في قوله عما يشدد من الحروف في الوقف: (ثم يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع وتنفرد منه الغريزة)^(٣)، أو في قوله عن تجنب الاعتماد في الطويل الثالث في بعض أشعار امرئ القيس: (لقد جئت فيها بأشياء ينكرها السمع. هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة؟)^(٤).

وقد يفهم هذا الاقتران ضمناً من جعله الصوت المسموع يدرك بالحس، والحس هو الغريزة، كما يتبين من قوله (وليس الصوت الذي تقول فيه بزعمهم: «يا فاختة» مخالفاً للصوت الذي هو عندهم «عبد الصمد»، بل هما فن واحد ووزن في الحس متساو)^(٥). إن وقع الاستعمال الشعري في الحس والسمع فعل واحد لأن ادراك السمع للصوت هو نفسه إدراك الحس له، فالرجز والهزج مثلاً من دائرة واحدة، لكن الهزج (أصغر منه في السمع)^(٦)، وهو كذلك في الغريزة. والبسيط الثالث (في السمع بعيد من نمط)^(٧) الأول والثاني لأنه كذلك فيها.

(١) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩، وانظر قوله في نفس الصفحة: (مثلاً استقام من هذا الوزن في السمع...).

(٣) نفسه: ص ٤٦١.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠.

(٦) نفسه: ص ٦٠٧.

(٧) نفسه: ص ٥٧٨.

والربط بين السمع والغريزة كان من المفاهيم الرائجة في مباحث الفلاسفة، فالألفاظ تقع عندهم في السمع، ولذلك كمنت حلاوتها في اختلافها لأن الحس^(١) من صفاته التبدد والاختلاف، والمعاني تقع في النفس، ولذا كانت حلاوتها في اتساقها لأن النفس متقبلة للعقل، واتفاقها يوافق نزعة التوحد فيه، أما الشعر فيضطرب السمع لأن الوزن (معشوق الطبيعة والحس)^(٢).

إن العلاقة بين الغريزة والسمع هي علاقة الفرع بالأصل والخاص بالعام والبسيط بالمركب^(٣)، وأبو العلاء يذكر السمع ضمن غرائزه^(٤) الخمس التي يدرك بها العالم الخارجي، أي أنه غريزة من عدة غرائز تخدم كلها الغريزة المشتركة والحس المشترك، وهذا ما يجعل السمع لديه غريزة فرعية وبسيطة بين الأصوات والحس العام.

لقد استعان أبو العلاء للتعبير عن فاعلية الغريزة ونشاطها بوسيطين ينتميان كلاهما إلى الغرائز الخمس أو المشاعر: الذوق^(٥) والسمع، إلا أن إشارته إلى الذوق تحمل بالضرورة على المجاز لأن وظيفته إدراك طعم الأشياء عن طريق اللسان لا الأصوات، أما السمع فهو التجسيد الفعلي لعمل الغريزة واشتغالها لأنه الوسيط الحقيقي بينها وبين المسموعات الشعرية.

فالحروف تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، وكما ترتاح العين للألوان المتباينة تطرب الأذن للحروف المختلفة^(٦)، والغريزة العامة تلتذ بما تنقله إليها العين من المبصر الجميل مثلما تلتذ بما تنقله الأذن إليها من المسموع المطرب، وهو دليل على أن

(١) انظر المقابسات: ص ١٤٤

(٢) نفسه: ص ٢٤٥، حيث جراب المنطقي للتوحيدي.

(٣) انظر ما تقدم عن مرادفات الغريزة.

(٤) قوله في اللزوم: ١٤١/٢: يفقد غرائزي شمي وذوقي ... وليسني تابعًا بصري وسمعي.

(٥) انظر قوله في الفصول والغايات: ص ١٤٥: ((...والجزء الثالث من البسيط أي حذف سقط منه بأن فيه لصاحب

الذوق... والجزء الثالث من الهزج إن أدركه النقص بالكف لم يعلم به في الحس، وكذلك الجزآن اللذان قبله.

وإن أدركه القبض بأن ذلك في الذوق...)).

(٦) انظر تاريخ النقد: ص ٥١٤ حيث ينقل عن ابن المواقيني هذا المعنى.

مفهوم السمع أخص من مفهوم الغريزة وإن دل عليها، فهل يجوز أن نفرق بين طريقة تلقي السمع للشعر وتلقي الغريزة له ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال توجد ضمنياً في حديث الفلاسفة المسلمين^(١) عن قوى الإدراك الحسي وتفريقهم بين الحس الظاهر الذي يدرك المحسوسات الخمسة المبصر منها والمسموع والمشموم والملموس والمذوق، وبين الحس الباطن أو الحس العام أو المشترك الذي تلقي عنده مختلف المحسوسات التي يدركها الحس الظاهر فتختزل فيه لاستعداد صورها متى شاء الحس المشترك فتصير كالمشاهدة.

إن ما يميز السمع من الغريزة حسب هذا التقسيم أنيته باعتباره حساً ظاهراً، فهو لا يدرك المسموعات إلا مرة واحدة في زمان واحد خلافاً للغريزة العامة التي تستطيع إدراك هذه المسموعات مرات متعددة لثبوتها فيها^(٢) بعد زوال وقت سماعها، لأن ما يصل إليها عن طريق الحس الظاهر - أي السمع - قابل لأن يسترجع بل وأن يتصور مسموعاً قبل سماعه اعتماداً على المخزونات الصوتية القديمة.

إن السمع بدون شك سبيل الغريزة العامة أو الحس المشترك إلى إدراك جمال المسموع أو قبحه، فهل يدرك السمع حقيقة جمال المسموعات وقبحها ؟ لقد ذهب بعض الدارسين - وهو يفسر حديث أبي العلاء بأنه حديث عن السماع أو ما أسماه بالآذن الموسيقية^(٣) - إلى أن ما يريده هذا الناقد الشاعر بالغريزة والإحساس والذوق إنما مرده كله إلى السمع^(٤)، ورد الغريزة إلى هذه الحاسة باعتبارها الوسيط بينها وبين المسموعات حكم يقويه حديث الفلاسفة عن تسلسل قوى الإدراك الحسي لدى الإنسان، وتفرقتهم بين الحس الباطن والظاهر، لكن أن تسند إليه وحده قوة التمييز بين السليم والمزاحف والمنسجم والمتنافر والجيد والرديء اجتهد لا يخلو من تسرع.

(١) انظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥ (هـ.م.ك.).

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢٣ (هـ.م.ك.).

(٣) أبو العلاء ناقدًا: ص ٢٩٩.

(٤) نفسه / ص ٣٠١.

إن السمع غريزة أو حاسة يشترك في امتلاكها كل الناس، وهم متساوون لا تفاوت بينهم في إدراك الأصوات وتمييزها عندما تكون ظروف السمع متشابهة^(١)، لأنها تتلقى باعتبارها مؤثرات كمية أو فيزيائية تلتقطها الأذن باعتبارها العضو المهيأ لالتقاطها، ولا يتصور أن تكون القوة الحسية الكامنة في هذا العضو الذي يملكه كل الناس هي السبب في إدراك جمال المسموعات رغم كونهم يختلفون في القدرة على إدراكه ويتفاوتون في تصويره.

إن التفاوت في إدراك هذا الجمال تفاوت في قوة الحس المشترك - لا الظاهر - وخصوصه، لأن قدرات غرائز الناس وحواسهم الباطنة على اختزان المسموعات وتجريدها متفاوتة. لقد نفى الفلاسفة القدماء ضمناً قدرة السمع على إدراك الجمال والقيح في المسموعات عندما صرحوا بأن الحس الظاهر لا يفرق بين الجميل والقيح^(٢)، ورغم ذلك لا بد من الاعتراف بأن موطن إدراك جمال المسموعات والأصوات ما يزال سرّاً غامضاً حتى بالنسبة للدراسات العلمية التجريبية الحديثة التي تحاول تفسير الطريقة التي يدرك بها الإنسان الأصوات الموسيقية ويلتذ بها.

إن الحس المشترك هو القوة التي يتقاسمها الشاعر والمتلقي، وإشارة أبي العلاء إلى أن الشعر قد يخطر ببال من لم يسمعه قط تفيد أن السمع لديه غريزة ظاهرة تخص في الغالب المتلقي دون الشاعر لاعتماد هذا الأخير في النظم على المسموع الشعري المتخيل في الحس العام لا على المسموع الآتي المدرك بالسمع.

وقد يفترض أن الشاعر قبل الصياغة النهائية لأشعاره يستعين بالإنبشاد المسموع لما ينظمه حتى يمكن أذنه من تقويمه وتنقيحه، إلا أن قدرة الشعراء على الارتجال والبديهة في المجالس التي يفاجأون فيها بمن يريد الكيد لهم باختبار شاعريتهم أمام

(١) أي السلامة من المرض، وانعدام المؤثرات الخارجية المشوشة، والحوالجز التي تحول دون تلقي الصوت وتمييزه.

(٢) السياسة المدنية للغرابي / نقلاً عن الفتى / نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢١.

الملا^(١) يؤكد أن الشاعر يعتمد على حسه الباطن لا على سمعه في تصور نظمه المرتقب وتمثله. لقد أحل أبو العلاء غير ما مرة السمع محل الغريزة في حديثه عن المطرب الملد والنابي المؤذي من الأشعار، لكن لا باعتباره بديلاً منها وإنما لكونه المصطلح النقدي الذي جسد من خلاله فاعلية الغريزة تجسيداً حقيقياً يجعل نشاطها نقدياً يبدأ ممتداً مع السمع ويستمر بعده بل ويوجد قبله.

وإذا كان قد أثر أن يبرز نقدية هذا المصطلح رغم ولعه بمصطلح غريزة ومرادفاته، فلاّن السمع باعتباره غريزته البصرية السمعية أو خياله السمعي^(٢) كان سبيله إلى تصور الشعرية وإبراك جمالها، ولعل هذا الاعتماد على غريزة السمع في تجاوز قساوة سجنه كان وراء جعله أذنه^(٣) ميزانه الذي يزن به كل المعقولات والمسموعات.

ثالثاً - الغريزة والتحول؛

لعل من بين أبرز الصفات التي وصف بها أبو العلاء الغريزة كونها لا تتبدل^(٤) ولا تتغير^(٥)، وهو وصف يتردد في حديث القدماء عن الطباع والفطر والغرائز. وإذا كان قول الشعر لديه يعود إلى الغريزة والحس فإن إشارته إلى أن نوي السن من الشعراء (ربما صاروا يكسرون الأبيات ولا يشعرون)^(٦) يمكن أن تعد اعترافاً ضمنيّاً بأن الغريزة الشعرية قد تتبدل فتضعف مع كبر سن الشاعر وطول عمره. ومثل هذا التعارض يرتفع إذا ما نحن فرقنا بين تصوره لتبدل الغريزة وتصوره لتحولها.

(١) انظر خير اعتذار صاعد البغدادي عن الارتجال بقوله متملاً: من ليس يدرك بالروية xx كيف يدرك بالبدية.

انظر النخبة: ٢٢/ ١/ ٤، وصاعد البغدادي: ص ١٧٦.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٦.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ٥٠٣/ ٧: لا تعرف الوزن كفي بل غدت أنني ... وزانة ولبعض القول ميزان.

(٤) انظر رسالة النبح / رسائله / عطية: ص ٩، حيث قوله: (فكأنما رفعتني الفلك.. بما لو جاز تبدل الغريزة وتحول النخبة...).

(٥) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ٥٢٥ (إذ لا عندد عن الجيلة...)، وما تقدم.

(٦) رسائله / عطية: ص ١٥٥.

فالتبديل قد يحمل لديه على التغير المطلق للغريزة بخروجها مما تتصف به إلى نقيضه، كأن يصبح البخل كريماً والبكي شاعراً مفوهاً، ولا يرى أبو العلاء ذلك ممكناً لأن من جبل على البخل لن يوجد أبداً، ومن لا غريزة له في قول الشعر لن يصبح يوماً ما شاعراً.

أما ضعف الإحساس بالوزن الذي يشير إلى ظهوره عند بعض الشعراء المسنين فهو تحول في نفس الصفة التي تتميز بها الغريزة أو تغير محدود في حدة نشاطها، وليس خروجاً إلى صفة أخرى مناقضة لها.

ويظل هذا التفريق بين التبديل والتحول مرتبطاً بالغريزة من حيث هي غريزة فردية لا تخص عصرًا بعينه، ومقابل ذلك يشير أبو العلاء ضمناً إلى نوع ثان من التحول يعتري الغرائز عندما يفقد أحكامها ومواقفها بربطها بحقبة زمنية محددة قد تكون عصره هو كما نجد في قوله عن اعتماد الضرب الثالث من الطويل: (لما استعمل الخماسي الذي قبل الضرب على ما يجب له في الأصل نفرت من ذلك غرائز الناس اليوم)^(١)، وقوله عن اضطراب موسيقى ميمية المرقش: (وقد شاهدنا من يقول الشعر بالعروض ربما ركب وزن قصيد المرقش، وعنده أن غرائز الناس اليوم لا تنفر من مثل ذلك)^(٢).

وقد تكون هذه الحقبة عصور فحول الشعر القديم، ويتجلى ذلك في أطراد تعجبه من قبول غرائز القدماء لبعض الاستعمالات الشعرية التي بدت في حكم غريزته نافرة كما يتبين من قوله على لسان ابن القارح مخاطباً امرأ القيس: (هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة أم كنتم مطبوعين على إتيان مغامض الكلام وأنتم عالون بما يقع فيه. فإن الغرائز تحس بهذه المواضع)^(٣).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٩.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٢٥. وهو يقصد قول المرقش الأصغر: لابتة عجلاً بالجو رسوم. انظر المفضليات: ص ٢٤٧.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٦ - ٣١٧.

إن تقييده أحكام الغريزة بلفظة «اليوم» أو بزمان الفعل الماضي يجعله يميز ضمناً غرائز القدماء من غرائز المحدثين المعاصرين له، فهل يفهم من هذا أنه كان يستضعف أحياناً غرائز بعض الشعراء القدامى.

إن غريزة المتلقي الخالصة تكشف بسهولة عن ضعف الشعر وركاكته كما تكشف هذه الركاكة الشعرية عن ضعف غريزة الشاعر وركاكتها، وتحكيم مثل هذا المقياس لا يخلق أي إشكال نقدي عندما يتعلق الأمر بغرائز المحدثين وأشعارهم، لكن تحكيمه في ما نفرت منه الغريزة من أشعار القدماء يجعل أبا العلاء أمام إشكال نقدي صريح هو التشكيك في سلامة شاعرية بعض من يعدون أرباب الشعر من فحول القدماء^(١).

إن بعض الاستعمالات الشعرية الجاهلية تبدو في حكم غريزته نابية نبواً صريحاً، لكنه لا يستطيع أن يجزم بأنها كانت كذلك في حكم غرائز القدماء ولا أن يجزم بأن تلك الغرائز تشبه غرائز المحدثين. ولا يتأتى تجنب هذا الإشكال النقدي إلا بافتراض وجود بعض أوجه الاختلاف، الناجمة عن تحول الذوق الغريزي الجماعي نتيجة تحولات غرائز الأفراد عبر الأجيال والعصور.

لقد حاول أبو العلاء في رسالة الغفران من خلال تتبع رحلة ابن القارح إلى جنة الأدباء وجميعهم أن يتقمص شخص بعض الشعراء القدامى ويتحدث بلسانهم مدافعاً عن بعض ما نفرت منه غرائز المحدثين من أشعارهم، لكنه ظل في الواقع عاجزاً عن الانتقال بغريزته إلى عصر الفحول لمقارنتها بغرائزهم، وكل ما استطاعه أنه نقل استعمالات الجاهليين إلى عصر المحدثين لمحاكمتها بغرائز أهل زمانه، وهي غرائز قد تكون مختلفة عن غرائز القدماء التي أنتجت تلك الاستعمالات، ولذلك كان عليه أن يفترض ضمناً - وهو يقيد حكم الغريزة بزمنه - أن ظهور جيل المولدين والمحدثين في

(١) لأن مواقف لا تتجسد من حيث النظر إلى الشاعر نفسه ولكن إلى الاستعمال الشعري، وكثير من الاستعمالات التي نفرت منها غريزته كانت لكبار فحول الشعر الجاهلي.

تاريخ الشعر العربي قد أبرز غرائز تبدو بالقياس إلى غرائز العرب الفصحاء جديدة لمخالفتها إياها في الحكم على نفس الاستعمال الشعري، لكن دون أن يخوض في مغامرة المفاضلة.

والملاحظ أن إحساسه بنفور غرائز العصر من بعض أشعار الجاهليين لم يكن مما انفردت به أحكامه النقدية، فمسكويه كان قد ذكر أن بعض الأوزان التي كان الذوق الجاهلي يقبلها أصبحت مرفوضة في عصره لنفور^(١) طباع المولدين منها، ومثل لذلك بنفس ميمية المرقش التي أشار أبو العلاء إلى نفور غرائز أهل عصره منها^(٢). وحتى لا يكون افتراض مخالفة غرائز المحدثين أحياناً لغرائز القدماء ملزماً فيوهم المفاضلة بينها، يضيف أبو العلاء إلى مقياس الغريزة مقياساً ثانياً له نفس القوة التي يمتلكها الأول هو مقياس العروبة والقدم. ويمكن للشاعر أو الناقد أن يتخذها معاً^(٣) معياراً مزدوجاً للكشف عن جودة الأبنية الشعرية أو ضعفها دون أن يكون ذلك متعسفاً، لأن الأصل ألا تعارض بينهما.

فالشعر قد يرد مردوف القوافي وغير مردوف، فأما (الذي بالريف فلم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة)^(٤)، وقد يفهم من كلامه هذا أن أهل الغريزة قد يكونون من غير العرب، لكن مقابلته أهل الغرائز بالمحدثين، في بعض شروحه تدل على أن مصطلح أهل الغريزة عندما يقترن بمصطلح العرب لديه تكون له دلالة زمنية محددة لا عرقية، فيفيد على الأرجح كل الذين وهبوا شاعرية كشاعرية الأوائل دون أن يكونوا منتسبين إلى زمنهم، وبذلك يصبح هذا المصطلح مرتبطاً نقدياً بالمحدثين بينما ينظر مفهوم مصطلح العرب أو المتقدمين إلى فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين، كما هو واضح في ترجيحه الوصول على الوقف في أواخر إحدى قصائد ابن أبي

(١) انظر الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد : ص ٢٢٨.

(٢) انظر ما تقدم، ورسائله / عطية : ص ١٢٥.

(٣) المقصود معيار الغريزة ومعيار العروبة والقدم.

(٤) رسائله / عطية : ص ١٢٤.

حصينة: (الاختيار في وقف الهاء ووصلها بالواو إلى المنشد، والذي اختاره المتقدمون وأصحاب الغرائز أن يوصل بالواو لأنه أقوى في السمع، وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين)^(١).

إن المقابلة بين العرب وأصحاب الغرائز هي نفسها المقابلة بين العرب وأهل الغرائز، ولا يمكن أن تحمل إلا على الفارق الزمني بين أجيال من الشعراء تنتمي إلى عصور متباعدة، ولذلك فتفسير عبارة «أهل الغرائز» بمن سوى العرب من الشعراء، يؤدي بالضرورة إلى اعتبار العربي منهم لا غريزة له، وهو حكم يرده أبو العلاء ضمنيًا عندما يشير إلى مذاهب الشعراء أصحاب (الطبع الذين يعربون بالغريزة)^(٢)، والإعراب بالغريزة كان - في رأي أبي العلاء - من خصائص العرب الصرحاء الذين عاشوا في عصور الفصاحة والخلوص اللغوي.

إن المقصود بمصطلح أهل الغريزة عندما يرد في السياق المذكور هم المحدثون مطلقًا عربيًا كانوا أم عجمًا، ولا يعني هذا أن العرب القدماء لم يكونوا أصحاب غرائز فأنشعار الأوائل كانت عن فطرة وسليقة، لكن أبا العلاء أثر أن يميزهم بصفة أخص وأدق في الدلالة عليهم هي صفة الفصاحة التي لا يشارك العرب القدامى فيها غيرهم من العجم والمولدين، وهي فصاحة فطرية حدد علماء اللغة زمانها ومكانها فأصبحت خصيصة تنفرد بها أجيال العرب الأول دون سواهم.

ولا يتصور أبو العلاء فصاحة الشاعر القديم إلا مقترنة بالطبيعة والفطرة: (ولا يقل سيدي الشيخ. قصرت الشعراء قديمها ومولدها، وأولها السالف وآخرها، وفصيحتها الطبيعي ومتكفها)^(٣). إن مفهوم الفصاحة لديه متضمن للغريزة لأن الفصيح في تصويره لا يمكن أن يكون إلا جيد الطبع والغريزة، وغير الفصيح لا يكون

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة : ٥٠/٢.

(٢) عبث الوليد: ص ٨١.

(٣) رسائله / عطية : ص ١٢٣.

إلا رديئها (لأن البيت إذا قاله القائل حملته الراشد والغوي وربما أنشده من العرب غير الفصيح فغيره بطبعه الرديء)^(١)، فالشاعر العربي القديم فصيح بطبعه وفصاحته شاهد على سلامة غريزته.

لقد فرق أبو العلاء بين أهل الغريزة وبين العرب الفصحاء لأن الغريزة لديه غير مقصورة على جنس أو زمن بعينه، بينما تخص الفصاحة العرب القدامى دون سواهم. وإذا كان أبو العلاء قد واجه مشكلة الاعتراف بتبطل الغريزة وتحولها لعدم تمكنه من التوفيق بين بعض الاستعمالات الشعرية الجاهلية وبين نفور غريزته وغرائز المحدثين منها، فإن معيار الفصاحة كان سبيله إلى تجاوز هذه المشكلة، فالفصاحة مفهوم لصيق بالقدماء، وتحكيمة لا يكون مقبولا إلا عندما يكون الشعر منتسبا إلى العصور الأولى، فهي إذن مقياس نقدي مستمد من لغة الشعر القديم وخاص به وحده إذ لا يجوز محاكمة أشعار المحدثين به خلافاً لمقياس الغريزة، ومن خلال هذه العلاقة الخاصة يحل مشكلة التعارض بين أحكام غريزته وبين ما تنفر منه من استعمالات شعرية قديمة.

فالاستعمال الشعري القديم يفرض نفسه على النقاد المتأخرين لأنه يستمد قوته من انتسابه إلى عصر الفصاحة والفصحاء، لكن أبا العلاء لا يجد في هذا الانتساب ما يمنعه من التعبير عن رفضه له إذا ما حكمت غريزته بنبوه، إلا أنه لا يقيسه بمعيار الغريزة ولكن بمعيار الفصاحة نفسها، فهو يفرق داخل العصر الذي اعتبر كل من عاش فيه فصيحاً بين الفصيح وغير الفصيح من الاستعمالات الشعرية، أما الفصيح فعلامته كثرتة وإطراده، وأما غير الفصيح فيفضحه شدوذه وندرته وقلته.

إن قول الشاعر: (بمنتزاح)^(٢) وهو يريد بمنتزح قول غير فصيح، ولا يعتقد أبو العلاء (أن شاعراً قوياً في الفصاحة يزيد مثل هذه الزيادات، وإنما هي شواذ ونوادير،

(١) رسالة الملائكة: ص ٢١٨.

(٢) المقصود قول ابن هرمة الذي أنشده الفارسي: وعن شتم الرجال بمنتزاح. انظر رسالة الملائكة: ص ٢١٧.

وقد يجوز أن ينطق بها غير فصيح^(١). ولا يشفع للاستعمال لديه إذا كان نابياً أن يكون منسويًا إلى فحل من فحول الشعر القديم، إلا أن يحمل على الاضطراب فيعذر صاحبه، أما إirاده باعتباره لغة مستعملة فيجب أن يكون في رأيه، مقيداً بالإشارة إلى ضعف فصاحته، لأنه سيكون إذ ذاك استعمالاً قليلاً تشهد قلته على استيحاش الفصحاء ونفورهم منه، فطرفة مثلاً نقل حركة الهاء إلى الروي في قوله:

حَابِسِي رِبْعٌ وَقَفْتُ بِهِ

لَوْ أَطِيعُ النَّفْسَ لَمْ أَرْقُهُ

وقد ذهب بعض الناس إلى أن هذا ليس بضرورة، وإن كان كما زعم فإنه قليل كقلة ما يستوحش منه الفصحاء^(٢). فالشذوذ - إذن - دليل على ضعف فصاحة الاستعمال، وإذا كانت غرائز المحدثين تنفر من مثل هذا فلائنه - وإن قدم - كان في عصر الفصاحة نفسه غير فصيح، ولذلك دعا أبو العلاء إلى عدم التأثر بالقدماء في بعض استعمالاتهم إذا ما نفرت منها الغريزة لأن نفورها منه دليل على نفور غرائز القدماء منه، وشذوذه أو ندرته الشاهد الأول على ذلك.

فالأضرب الأخيرة من البسيط مثلاً (إنما توجد شاذة في أشعار الجاهلية ومن بعدهم من القالة)^(٣). لقد جعل أبو العلاء مقياس الفصاحة السبيل النقدي إلى تسليط أحكام الغريزة على الشعر القديم رغم بعد زمانه، وإذا كانت صورة هذا الشعر لدى المتأخرين قد جعلته فوق شبهات^(٤) الضعف والركاكة، وكانت غرائزهم تنبؤ مع ذلك عن بعضه، فإن الحل النقدي الذي اختاره لإقرار أحكام الغريزة عليه أنه أحل

(١) رسالة الملائكة: ص ٢١٧ - ٢١٨

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤١ وانظر الكامل: ١٦٢/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩. وانظر ما تقدم: ١٦/١.

(٤) انظر الوساطة: ص ٤، حيث يشير الجرجاني إلى أغاليط القدماء وهو يدافع عن أخطاء المحدثين، وانظر العمدة: ٢٥١/٢، حيث الإشارة إلى اعتذار بعض النقاد عما اعتبر خطأ في شعر النابغة وزهير.

مفهوم الشنوذ والندرة محل الركاقة والقبح والضعف^(١)، ومفهوم الكثرة والشيوع محل الحسن والجودة، فأصبح الشاذ عن الفصيح وجهًا ثانيًا لما ترفضه الغرائز والمستعمل الكثير وجهًا لما تقبله، دون أي إخلال بجلال الصورة التي رسمها المتأخرون للشعر القديم.

فالسريع الموقوف لا تقبله الغريزة إلا إذا اعتمد الروي المقيد على حرف لين قبله:
(ولا ينكسر لزوم اللين هذا الوزن بقول الراجز:

أَسْبَلْنَنُ أَذْيَالَ الْحَقِيِّ وَارْبَعْنَ
مُشْنِي حَيَّيَاتٍ كَانَ لَمْ يَفْزَعْنَ
إِنْ يَمْنَعُ الْيَوْمَ نِسَاءَ تَمْنَعْنَ

لأنه محسوب من الشواذ، وإنما كلامنا على ما يكثر ويتعارف^(٢).

إن بعد عصر فحول الشعر العربي عن سلطة غرائز المحدثين لم يمنح أبا العلاء من مد فاعليتها إلى هذه العصور، وإذا كان هذا البعد الزمني قد جعله يتحرز من إخضاع هذا الشعر لإحكامها إخضاعاً مباشراً، فإن استعاضته على ذلك بمعيار الفصاحة والشنوذ كان الدليل على إيمانه بأن الفاعلية النقدية للغريزة في كل العصور فاعلية واحدة لا تتبدل.

لقد أمن أبو العلاء بالعقل فجعله إمامه الذي يقتدي به في سلوكه واعتقاده، لكنه لم يستطع رغم ذلك أن يجد للعقل مكاناً واسعاً في عالم الشعر لأن عقله قد أقنعه بأن الغريزة وحدها قادرة على اقتحام خبايا هذا العالم.

(١) لكن هذا لم يمنعه من وصف بعض استعمالات فحول الجاهليين صراحة، بقها ضعيفة. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤ حيث قوله (وهذا الوزن ... ولو فارقه اللين لضعف وقبح كما ضعف قول امرئ القيس).
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ ..

الفصل الثاني

الشعر وتناول العلماء، قصور الأقيسة

لعل أهم ما يميز تاريخ نشأة العلوم والمعارف العربية الإسلامية الأولى كون جمعها وتدوينها قد تم بفضل جهود مجموعة من العلماء المشاركين الذين تعددت اهتماماتهم العلمية فحاضوا في كثير من المعارف.

وإذا كان للدارس أن يحمد لهؤلاء حرصهم على تدوين الموروث الشعري القديم وهم يجمعون اللغة العربية ويضعون قواعدها، فإن من حقه أيضاً أن يتساءل عن نسبة الضرر الذي أصاب الشعرية وجمالياتها نتيجة افتقار كثير من مدوني الشعر الأول إلى الشعري الفطري الذي يسمح لهم بتمييز ما حسن وجاد من الأشعار ولو لم يكن متضمناً لمادة علمية لغوية مما ردو منها وقبح ولو كان غنياً بما يبحث عنه العلماء من غريب وأساليب لغوية، ونتيجة لتأخر ظهور طبقة النقاد المتذوقين الذين كانوا يدركون أن كنه الشعر في جماله لا في علومه.

لقد كان الطمع في إخضاع الشعرية لسلطة العلم المكتسب والمعارف المتنوعة هاجس العلماء الرواد الذين كانوا يعتقدون أن في غزارة الروايات الشعرية وتنوع المعارف اللغوية والشرعية ما يسمح للعالم بأن يحيط بأسرار الشعر نظماً وتذوقاً،

وأن يكون أدرى من الشاعر نفسه بخبايا الشعرية. ورغم ذلك ظهر الإحساس بتمرد الشعرية على العلم لدى بعض العلماء مبكراً، فالمصادر تذكر أن الأصمعي - (على تقدمه في الرواية وميزه بالشعر)^(١) - اعترف باستعصاء^(٢) الشعر عليه وتأنيبه، وأن المفضل الضبي أجاب من قال له: (لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس)^(٣)، بقوله : (علمي به هو الذي يمنعي من قوله)^(٤).

إلا أن القرن الثالث الهجري يظل العصر الذي اقتنع فيه العلماء والمتأدبون بأن طريق الشعر غير طريق العلم، فبعد أن كان ابن سلام قد جعل معرفة الشعر مقصورة على من أسماهم «أهل العلم»^(٥) من الرواة العلماء الرواد وهو يجزم بأن للشعر صناعة يعرفها^(٦) أهل العلم بها، ظهر الجاحظ الناقد المتأدب ليعلم شكه في أن يكون هؤلاء العلماء قادرين على الإحاطة بالشعر وسبر أغواره، حين ذكر أنه طلب علم الشعر عند الأصمعي والأخفش وأبي عبيدة فوجدهم مفتقرين إليه لا يحسنون إلا غريبه أو إعرابه أو ما اتصل بالأخبار والأيام والأنساب، وأنه لم يجد مطلبه إلا عند أدباء الكتاب^(٧).

وفي نفس العصر رسم ابن قتيبة الصورة الحقيقية لشاعرية العلماء حين جعل أبيات الخليل العينية نمونجاً للشعر الضعيف الذي تأخر لفظه ومعناه وبأن فيه التكلف ورداءة الصنعة، متخلصاً إلى الحكم على أشعار العلماء كلها بأنها ضعيفة ليس فيها شيء يجيء عن سماح وسهولة خلا أشعار خلف الأحمر فإنه كان أجوبهم طبعاً^(٨).

(١) العمدة: ١١٧/١.

(٢) انظر قوله في العمدة: ١١٧/١: أبى الشعر إلا أن يفني رديئه ... علي ويأبى منه ما كان محكما.

(٣) نفسه: ١١٧/١.

(٤) نفسه: ١١٧/١. ونسب إليه قوله: وقد يقرض الشعر البكي لسانه ... وتعيي القوافي المرء وهو لبيب.

(٥) انظر طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

(٦) نفسه: ٥/١.

(٧) انظر العمدة: ١٠٥/٢، وانظر ما قاله عن العلماء في البيان والتبيين: ٣٢٤/٣.

(٨) انظر الشعر والشعراء: ٧٠/١، حيث يورد قول الخليل: إن الخليط تصدع ... فطر بدائك أو قع.

لقد واجه أبو تمام نموذج العالم المتداول على الشعر بأن طالبه بفهم ما يقوله الشاعر عوض إلزامه بأن يقول ما يفهمه العلماء، فأثبت بذلك أن الشاعر لا يرى معارف العالم قادرة - مهما تنوعت واتسعت - على أن تكشف له عن أسرار الشعر إذا لم يكن مهيباً بغريزته لإدراكها. ولم تكن مخاصمة الفرزدق للحضرمي وطبقته^(١) ومخالفته لقواعدهم النحوية، وكذا افتخار أبي العتاهية بأنه سبق العروض^(٢) واستهزاء أبي الطيب بمن عاب عليه جمع المصدر وما أشبه ذلك من أخبار مواجهة الشعراء العلماء، إلا الدليل على أن الشعراء كانوا مؤمنين بأن الشعر فوق قواعد العلماء وأقيستهم، بل إن حديث اللغويين عما سموه بضرائر الشعر يعد اعترافاً ضمنياً بعدم خضوع الأشعار لسلطة القواعد العلمية.

ولا يجب أن يفهم من هذا أن الشاعر كان يرى نفسه أعلم من العالم ولا أن معارف العلماء كانت محدودة، فتلمذة كثير من الشعراء للعلماء شهادة لهم بتبريزهم في المعارف التي كانوا يلقنونها، إلا أن ذلك لم يكن في رأي الشعراء كافياً لجعلهم يلجون عالم الشعر لأن الغريزي وحده يعد مفتاح هذا العالم، سواء كان مالك هذا المفتاح شاعراً أم ناقدًا متذوقاً.

إن الفطري الذي يجعل من بعض الناس شعراء هو نفسه الاستعداد الذي يجعل بعضهم نقادا متذوقين لجماليات الشعر وإن لم يكونوا شعراء، ولذلك كان على القدماء أن يعترفوا بأن الشعر قد يحيط بأسراره من لم يقله: (وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبراز يميز من الثياب ما لم ينسجه والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته)^(٣)، لكن هذه الإحاطة تظل رهينة بالفطري لا العلم المكتسب.

(١) انظر طبقات فحول الشعراء : ١٦/١ - ٢١، والموشح: ص ١٠٠ - ١٠١.

(٢) العيون الفاخرة: ص ٨٩.

(٣) العمدة: ١١٧/١.

ورغم كل هذا لم يقلل القدماء من أهمية الخبرة العلمية المكتسبة في الكتابة الشعرية والنقد إذا ما توافر للشاعر أو المتلقي المتذوق هذا. ولهذا لا نستغرب أن نجد أبا العلاء في القرن الخامس - بعد ازدهار العلوم والمعارف واستقرارها - يربط الشعر بالغريزة دون العقل، وأن نجده رغم مشاركته وتبحره في علوم عصره يكاد يجعل العلم عديم الجدوى عندما يتعلق الأمر بنظم الشعر أو تذوقه.

لقد كان أبو العلاء يملك إلى جانب شاعريته القوية معارف متنوعة تسمح له وهو ينظر للشعر بأن يرجح كفة العلم على الفطري، لكنه أراد بافتراضه قدرة من لم يسمع الشعر قط^(١) على أن يقول شعراً، واستشهاده بخبر المرأة^(٢) الأمية التي كانت تصحح محفوظ زوجها المتعلم من الشعر أن يعبر عن اقتناعه الكامل بأن الغريزة هي الطريق الأول والسليم إلى الشعر نظماً وتذوقاً.

ولا ينكر أبو العلاء أهمية المعارف والعلوم في حقل الشعر عندما تكون مكملة للغريزة والاستعداد الفطري، لكنه لا يخفي استهائته بها عندما يكون أصحابها مفتقرين إلى هذا الاستعداد. إن القواعد العلمية عندما تستند إلى الغريزة تصبح خبرة بلطائف الشعر وعلماً بدقائق أحكامه، لكنها حين تكتفي بنفسها تكون تطاولاً عليه، وسخريته بمن تطاول على الشعر من أهل العلم لم ينج منها كبار العلماء أنفسهم.

إن المصادر القديمة التي ترجمت لأبي العلاء رغم كثرتها لم تسعفنا بذكر أسماء الشيوخ الذين أخذ عنهم هذا العالم المشارك معارفه المتنوعة، وإذا كانت الرواية عن الشيوخ غاية علمية سعى إليها كثير من المحصلين قديماً، فإن اعتزازه بدرأيته وتقليله من شأن الرواية^(٣) دليل على أنه كان يجد في إحاطته بمختلف العلوم وإتقانه لها ما يجعله ندّاً لمن سبقه من مشاهير العلماء.

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤، حيث قوله: (وهو في غرائز الأمم كلها حتى إنه يحكم على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعراً قط).

(٢) رسالة الغفران: ص ٥٨٠ - ٥٨١.

(٣) انظر جوابه لمن سألته عن السند في إنباه الرواة: ١٠٤/١.

وفي مخالفته لبعض آرائهم وتنبيهه على بعض أوهامهم ما يؤكد أنه كان مبرزاً في كثير مما حصله ودرسه. إلا أن ما يميز ربوده على هؤلاء العلماء تأدبه في الرد وتجنبه كل ما يسيء إلى الصورة الجليلة التي رسمتها المصادر لهم، وهو سلوك يكشف عن ثقته بمعارفهم وإفادته منها، لكن ما يستغرب أن هذا الإجلال يختفي لتحل محله السخرية الخفية والصريحة والمهاجمة العنيفة عندما يكون الشعر موضوع رده عليهم.

ولا نجد لهذا التحول تفسيراً إلا إيمانه بأن العالم مهما رسخت قدمه في العلم، لا يحق له أن يتجراً على الشعر ويتناول عليه إذا كان يفتقر إلى الغريزة أو الحس الشعري الذي ينير له الطريق إلى خبايا عالم الأشعار.

إن الغريزة وحدها - في رأيه - قادرة إذا خلصت على أن تجعل صاحبها شاعراً أو ناقدًا متذوقاً، ولا يستطيع العلم وحده ذلك وإن اتسع وغزر.

المبحث الأول

العلماء ونظم الشعر: الشعر والنظم

لم يفت أرسطو^(١) عندما ربط الشعر بالحاكاة أن يشير من خلال تمييزه شعر هوميروس من نظم أنباذوقليس العلمي إلى أن الوزن وحده لا يجعل من البناء اللغوي شعراً، وقد ظل هذا التصور حاضراً لدى متبني النظرية اليونانية من الفلاسفة المسلمين^(٢)، وفي ذلك ما يدل على أن الفصل بين الشعر والكلام المنظوم رغم اشتراكهما في الوزن لم يكن مقصوراً على النظرية النقدية العربية.

لقد نفى ابن سلام قدرة الوزن على إلحاق كل منظوم بالشعر من خلال إنكاره شعرية كثير من النصوص التي أثبتتها ابن إسحاق في سيرته ووصفه لها بأنها كلام مؤلف معقود بقواف^(٣).

وإذا كان هذا الوصف يعود إلى سهولة هذا النظم وليونته وهجنته^(٤)، وإلى عجزه عن أن يكون مصدراً للعلم أو دليلاً عليه^(٥)، فإن علاقة الشعر بالعلم أصبحت هي

(١) فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ٦.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٩، حيث قول ابن سينا (وكالكلام الذي وزنه أنبذقليس وجعله في الطبيعيات، فإن ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن). وانظر التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٤، حيث قول ابن رشد (وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كقفاويل سقراط الموزونة وأقفاويل أنباذقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش).

(٣) طبقات فحول الشعراء: ٨/١.

(٤) نفسه: ٧/١، حيث يقول الجمحي: (وكان ممن أفسد الشعر وهجته وحمل كل غناء منه محمد بن إسحاق ...).

(٥) نفسه: ١١ / ١، حيث قوله: (فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ومثل ما روى الصحفيون، ما كانت إليه حاجة ولا فيه دليل على علم).

الشبهة التي تجعل البناء الشعري قابلاً لأن يوصف بما يعد حكماً عليه بأنه نظم فارغ من الشعرية.

لكننا عندما نتتبع تصور النقاد لهذه العلاقة نلاحظ أنهم كانوا يختلفون في تحديد الجهة التي يصيب منها جفاف العلم شعرية البناء الشعري. ويبدو أن الجيل الأول من النقاد المتذوقين كان يميل إلى أن ملء الشعر بالمعاني العميقة الغامضة التي لا يوصل إليها إلا بكد العقل يجعله حكمة وفلسفة^(١)، دون أية مراعاة لكون صاحبه شاعراً متفرغاً لصناعته أو عالماً مشاركاً في علوم عصره. لكن هذا التصور ما لبث أن تراجع أمام هيمنة نموذج الشاعر المثقف ونجاح قصيدته ليفسح المجال أمام تصور نقدي آخر شبيه بالتصور اليوناني يرد خلو المنظوم من جمال الشعرية إلى خضوع أصحابه لسلطة معارفهم وأقيستهم العلمية.

ويظهر هذا التصور في مثل تعجب التوحيدي من إخفاق نظم العروضيين رغم إحاطتهم العلمية بأوزان الشعر، وسؤاله لمسكويه: (لم صار العروضي رديء الشعر)^(٢).

ويظل هذا التصور مهيمناً طيلة العصور اللاحقة^(٣)، بل أننا نجد ابن خلدون في القرن الثامن يصرح - رغم ما كتبه عن الشعر وصناعته - بما يعد اعترافاً منه بأن تنوع معارف العالم وعلومه لا يمكن أن يكون إلا عائقاً يمنع القريحة الشعرية من أن تتدخل لتبعد البناء اللغوي الموزون عن خثارة النظم الجاف وتجري فيه ماء

(١) انظر الموازنة: ٤٢٥/١، حيث يقول الآمدي: (فإن شئت دعوناك حكيمًا أو سمينًاك فيلسوفًا ولكن لا نسميك شاعرًا).

(٢) الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلا عن تاريخ النقد: ٢٣٨. وقد ذم الجاحظ قبله علم العروض ووصفه بأنه أدب مستبدر لا فائدة فيه ولا محصول. انظر الغيث المسجم: ٥٦/١. وقد عد الدماميني رأيه هذا باطلاً. انظر العيون الفاخرة: ص ٨٨. وانظر العمدة: ١٥١/١، حيث يقول ابن رشيق بعد حديثه عن الأوزان وزخاقتها سحذراً من النظم بالعروض: (... لأنني وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق إلا في الشعر خاصة، فإن عمله بالطبع دون العروض أجود لما في العروض من السامحة في الزخاف، وهو مما يهجن الشعر ويذهب برويقه).

(٣) انظر قول حازم القرطاجني: ص ٧٢: (وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفياً).

الشعرية وعذوبتها: (أخبرني صاحبنا الفاضل أبو القاسم بن رضوان. قال: ذكرت يوماً صاحبنا أبا العباس بن شعيب. فأنشدته مطلع قصيدة ابن النحوي ولم أنسبها له، وهو هذا:

لَمْ أَدْرِ حِينَ وَقَفْتُ بِالْإِطْلَالِ

مَا الْفَرْقُ بَيْنَ جَدِيدِهَا وَالْبَالِي

فقال لي على البديهة: هذا شعر فقيه، فقلت له: ومن أين لك ذلك؟ فقال: من قوله: «ما الفرق»، إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب، فقلت له: لله أبوك إنه ابن النحوي. وأما الكتاب والشعراء فليسوا كذلك لتخيرهم في محفوظهم، ومخالطتهم كلام العرب وأساليبهم في الترسل، وانتقائهم لهم الجيد من الكلام. ذكرت يوماً صاحبنا أبا عبد الله بن الخطيب وزير الملوك بالأندلس من بني الأحمر وكان الصدر المقدم في الشعر والكتابة، فقلت له: أجد استصعاباً علي في نظم الشعر متى رمته مع بصري به وحفظي للجيد من الكلام من القرآن والحديث وفنون من كلام العرب وإن كان محفوظي قليلاً، وإنما أتيت والله أعلم من قبل ما حصل في حفظي من الأشعار العلمية والقوانين التأليفية، فإني حفظت قصيدتي الشاطبي الكبرى والصغرى في القراءات وتدارست كتابي ابن الحاجب في الفقه والأصول وجمل الخونجي في المنطق، وبعض كتاب التسهيل وكثيراً من قوانين التعليم في المجالس، فامتلاً محفوظي من ذلك وخدش وجه الملكة التي استعددت لها بالمحفوظ الجيد من القرآن والحديث وكلام العرب... فنظر إلي ساعة معجباً ثم قال: لله أنت وهل يقول هذا إلا مثلك^(١).

إن المعارف والعلوم لا تجعل من صاحبها شاعراً، بل إنها - لدى ابن خلدون - السبب في موت القريحة وتراجعها (لأن العبارات عن القوانين والعلوم لا حظ لها في

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٩.

البلاغة، وهكذا نجد شعر الفقهاء والنحاة والمتكلمين والنظار وغيرهم ممن لم يمتلئ من حفظ النقي الحر من كلام العرب^(١).

ولا نجد في كلام أبي العلاء ما يفيد صراحة أنه كان كابن خلدون يعتبر تراكم العلوم والمعارف سبباً في ضعف شاعرية العالم، لكن تفرقته النقدية بين الشعر والنظم صريحة ودقيقة. فقد روي عن تلميذه التبريزي أنه قال: (كنت أسأل المعري عن شعر أقرؤه عليه فيقول لي هذا نظم جيد، فإذا مر به بيت جيد قال: يا أبا زكرياء هذا هو الشعر)^(٢).

إن النظم قد يتفاوت جودة وضعفاً لكن جودته لا تلغي نظميته، وقد (يتفق في الزمان الواحد شعراء أكثر لا يحمد منهم إلا قول الرجل أو الرجلين)^(٣)، وقد وجود شعر الشاعر ويضعف، لكن رداً عنه وضعفه لا يفرغانه من شعريته ليصبح نظاماً، لأن الحدود الفاصلة بين الشعر والنظم كانت أبين من أن تسمح بالخلط بينهما.

ولعل أبا العلاء كان يجد أشعار من لم تخلص غرائزهم رغم ضعفها أقرب إلى غريزته من نظم العلماء الذين لا غرائز لهم وإن بدا نظمهم في الظاهر جيداً بما أبدوا فيه من تمسك متكلف بالقواعد والأقيسة العلمية.

إن العلوم لدى أبي العلاء هي مصدر النظامية، لكن الملاحظ أن النصوص التي تعرض فيها لعلاقة العلم بالشعر لا تتضمن ما يفيد أن امتلاء الأشعار بالمعارف والمقولات العلمية يكون سبباً في تحول الشعر إلى نظم.

ويعد هذا السكوت رداً نقدياً ضمنياً على الآمدي ومن ذهب مذهبه من النقاد في اعتبار الشعر المليء بالمعاني العميقة والغامضة حكمة وفلسفة^(٤)، كما يعد دفاعاً غير

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٩.

(٢) نضرة الإغريض: ص ١١ - ١٢.

(٣) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حسيبة: ١ / ٤.

(٤) انظر للموازنة: ١/ ٤٢٤ - ٤٢٥، والوساطة: ص ٢١.

مباشر عن مرحلته الشعرية الأولى^(١) التي تأثر فيها خطى أبي تمام وأبي الطيب، فأبو العلاء قد اتهم كهذين بجعل الشعر - قياساً إلى شعر البحتري - حكماً^(٢) ومتوناً فلسفية. إن استثمار الشاعر لمعارفه وثقافته - في رأيه - ليس هو مصدر النظمية، ولكن مصدرها اعتماد العالم المفتقر إلى الغريزة الشعرية على أقيسته العلمية وما حصله من القواعد المدرسية المتعلقة بصناعة الشعر، وتطبيقه إياها عند تعاطي النظم بطريقة حرفية سطحية متوهما أن القواعد وحدها قادرة على كشف أسرار الشعرية والتحكم فيها.

أولاً - مظاهر النظمية:

إن مفهوم النظمية لدى أبي العلاء - من حيث ارتباطه بهيمنة المعارف والعلوم على الكتابة الشعرية - مفهوم واحد شأنه في ذلك شأن مفهوم الشعرية من حيث علاقتها بالغريزة، لكن مظاهر رسوخ النظمية وترسيخها في الأبنية اللغوية الموزونة تظل لديه متنوعة ومتعددة. ومن بين ما أشار إليه صراحة أو تلميحاً نكتفي بذكر المظاهر الخمسة الآتية، لدلالاتها القوية على تصويره الدقيق لما يجب أن يكون عليه الشعر حتى لا يتحول إلى نظم.

I - القياس العروضي:

رغم كون علم العروض قد عرف بأنه العلم الذي يعرف به صحيح الشعر من فاسده^(٣) لم يفت النقداء^(٤) القدماء أن يشيروا إلى أن معرفة هذا العلم ليست ضرورية

(١) المقصود مرحلة نظم سقط الزند كما سنوضح.

(٢) انظر المثل السائر: ٣٦٩/٢، حيث ينسب ابن الأثير إلى أبي الطيب قوله: (أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري). وانظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣ و ٥٧٥ حيث الإشارة إلى رأي من كان يعد نظم أبي الطيب وأبي العلاء ليس بشعر.

(٣) انظر العقد الفريد: ٤٣٠/١، و عيار الشعر: ص ٩، والإقناع: ص ٣، والعيون الفاخرة: ص ٣.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٤، و عيار الشعر: ص ٩. وانظر الإمتاع والمؤانسة: ١٠٧/١، حيث الإشارة إلى أن قارض الشعر يستغني بالطبع عن علم العروض.

للشاعر المطبوع، لأن من قوي طبعه قد يستغني به عن تعلم الأوزان ومعرفة أجزائها وأعاريضها وأضرביها.

وإذا كان جهل الشاعر بالعروض يؤدي به - في رأي أبي العلاء - إذا ما اختل طبعه إلى كسر وزن الأبيات دون أن يحس بذلك، كما يفهم من قوله:

وَنَاطِمٍ لِّعَرُوضِ الشَّعْرِ عَنْ عَرَضٍ
فَمَا يُحِسُّ بَأَنَّ الْبَيْتَ مَكْسُورٌ

فإن العلم به لا ينتج بالضرورة شعراً، لأن نظم أوزان الشعر في تصويره النقدي يمكن أن يتأتى من طريقين مختلفين: القياس العروضي والاستناد إلى الغريزة.

ويظهر هذا التصور واضحاً في قوله في رسالة ساخرة إلى أحد علماء البصرة معرضاً بطريقة نظمه للشعر واعتماده على قواعد علم العروض في بناء أوزان أبياته: (وأنا أقسم الأمور في كيفية نظامه للأوزان، أيعرض أفانين القريض على ضروب الأعاريض، أم يقولها بغريزة غير مؤتشبة النحيزة، فإن كان يبني البيت كما بناه أهل الجاهلية بطباع لا يعرف مكان توجيه يذكر ولا إشباع، فكيف نافى العي ولم يكف السباعي وقد كفته فحول الشعراء)^(١).

وحتى تظل سخريته هذه خفية يوهم أبو العلاء هذا العالم البصري - بعد أن كشف له عن أن ما نظمه لا يحمل آثار الغريزة وتوجيهها - بأن تجنبه الأوزان التي تنفر منها الغرائز دليل على أنه لا ينظم الشعر معتمداً على أقيسة العروضيين: (وإن كان أدام الله عزه يقول الشعر بقياس العروض فكيف تفرع هذه الأوزان التي هي سليمة قديمة ولم يجر عليه ما جرى على رزين العروضي، لما مدح الحسن بن سهل بقصيدته الكافية التي أولها:

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٩.

قَرُّبُوا جَمَالَهُمُ لِلرَّجُلِ

عُنُوَّةٌ أَحَبُّنَاكَ الْأَقْرَبُونَ^(١)

ومفهوم هذا أن تسلط القياس العروضي على العالم يجعله عند النظم لا يبالي بجمال الإيقاع إذا ما حكمت القاعدة والأقيسة باستقامة الوزن وسلامته من الكسر، وعدم المبالاة هذا يؤدي به أحياناً إلى بناء أوزان نابية تؤدي السمع دون أن يحس بذلك، لافتقاره إلى الغريزة الشعرية التي تستطيع وحدها تمييز النابي من الملد^(٢).

وقد يتوهم أن من مظاهر قصور الغريزة بالقياس إلى القواعد العروضية عجزها أحياناً عن إدراك علاقة النسب بين عدة بحور تنتمي كلها إلى وزن خليلي واحد بينما تستطيع القواعد العلمية العروضية الكشف عن ذلك بسهولة، وأبو العلاء لا ينكر مثل هذا العجز، لأن البسيط المذال - مثلاً - بعيد في السمع من نمط البسيطين الأول والثاني، ولا يعرف في الظاهر أن بينه وبين الأولين قرابة. وإنما يعلم بقرابته منهما أهل الخبرة^(٣).

لكن إدراك مثل هذه القرابة بين الأوزان يجعل العالم يغفل عن كون النسب العروضي لا يعد مقياساً جمالياً يحتكم إليه. إن القياس العروضي قد يجعل العالم يتوهم أن البسيط الثالث والرابع والخامس. أبحر لنيغة لأن البسيط الأول والثاني بحران يلتدُّ بهما السمع وتطرب لهما النفس، فيقوده وهمه هذا إلى النظم عليها غير محس بنبوها في الغرائز و(ما أفلح وزن منها قط)^(٤)، بينما تجنب الغريزة الشاعر مثل

(١) رسائله / عطية: ص ١٢٥.

(٢) نفسه: ص ١٢٥، حيث يقول: (وقد شاهدنا بعض من يقول الشعر بالعروض ربما ركب وزن قصيدة المرقش وعنده أن غرائز الناس اليوم لا تنفر من مثل ذلك...)، وقارن بقول أبي فراس في ديوانه: ص ١٧٨: تكلفوا المكرمات كذا... تكلف النظم بالعروض.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨.

(٤) نفسه: ص ٥٧٩.

هذا الخلط بين اللذيذ والنابي من الأبحر، لأن السمع قد ينبو عن ضرب ويلتذ بآخر وإن انتسبا إلى نفس الوزن.

فالتسوية بين الأبحر في الاستعمال اعتماداً على انتسابها إلى نفس الوزن الدائري مظهر من مظاهر تسلط النظمية على العالم ونظمه، لأن جمال الإيقاع الشعري كما تبينه الغريزة ليس قيمة مطلقة تكمن في الوزن مطلقاً دون أن يكون لتنوع الأضرب والأعاريض تأثير فيه، وبذلك فإن أضرب الأوزان الخيلية وإن جعلها العالم العروضي - مدرسياً - متساوية القيمة تكون في حكم الغريزة متفاوتة، بل إن ركوب بعضها لا يمكن أن ينتج إلا نظماً خائراً جافاً. وإذا كان أبو العلاء قد نظم في ديوانه جامع الأوزان^(١) على أوزان الخليل^(٢) وأضربها دون أي تمييز كفي بينها خلافاً لما نجده في سقط الزند، فإن تفرقه الصارم بين الشعر والنظم كان وراء هذه المفارقة النقدية كما سنبين.

ولعل من أنبى مظاهر النظمية التي يجر إليها القياس العروضي وأبعدها عن الانسجام الشعري الافتعال النظري لأوزان مهمة غير مستعملة والتوليد المتكلف لإيقاعات تجريبية، من خلال المجاورة الرياضية للأسباب والأوتاد دون مراعاة وقع ذلك في السمع والغريزة، فالمديد الذي يعد عند الخليل أحد أوزان الدائرة الأولى الثمانية الأجزاء (لم تستعمله العرب إلا سداسياً، وأطول ما استعملت منه: «إن بالشعب» ونحوها، إلا أن أهل العلم يضعون له أصلاً ثمانية ليكون مثل أخويه، فمن ذلك قول القائل:

لَيْسَ مَنْ يَشْكُو إِلَى أَهْلِهِ طَوْلَ الْكَرَى

مَثَلُ مَنْ يَشْكُو إِلَى أَهْلِهِ طَوْلَ السُّهَرِ^(٣)

(١) انظر التنوير: ١١/١، ومعجم الأبياء: ١٥٤/٣.

(٢) يتبين مما نقله الخويي، ومن عدم نظمه على المقتضب والمضارع في اللزوم، أنه أهمل هذين الوزنين في جامع الأوزان لاثهامه الخليل بوضع بيتيهما. انظر تفصيل الكلام على ذلك في مبحث الأوزان.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧.

وقياسه الأبنية العروضية إلى ما استعمله الشعراء العرب القدامى وأصحاب
الغرائز الخالصة، رفض ضمني لكل استعمال إيقاعي يفرضه القياس العروضي
المحض لأن ذلك لا يكون إلا نظمًا مفتعلًا، وإذا كان هذا القياس قد دفع بعض العلماء
إلى أن يفتعلوا للمديد أصلًا ثمانيًا حتى يصبح كأخويه في دائرة الطويل والبسيط،
فإن ذلك ما كان ليحدث لولم يكونوا مفتقرين إلى الحس الشعري، فافتقارهم إليه
جعلهم لا ينتبهون إلى أن أطول ما احتملته الشعرية من إيقاع المديد هو الضرب الأول
السداسي الأجزاء، لأن الشاعر القديم كان قد أدرك بغريزته أن ما فوق ذلك لن يكون
إلا نظمًا جافًا مستثقلًا.

وأبعد من العودة إلى الصورة الدائرية الرياضية في النظمية ما يولده أهل
العلم من أوزان غير معروفة عن طريق التشكيل الرياضي الصرف لأجزاء الأوزان
وأسبابها وأوتادها، كما يتضح من حديث أبي العلاء عن وزن وضعه العلماء متكلفين
وسموه المهتوك^(١).

إن خضوع الشاعر لسلطة الغريزة وحدها قد يقوده أحيانًا - إذا شابها كدر
عارض - إلى الخلط بين الأوزان أو الإخلال بها، والعالم بالعروض غير معرض لمثل
هذا، إلا أن ما ينظمه العلماء وإن سلم من الكسر والخلط بين الإيقاعات يظل لدى أبي
العلاء نظمًا متكلفًا بعيدًا عن الشعر وانسجامه.

II - التصور المعجمي للروي والثقافية؛

يفرق أبو العلاء ضمنيًا بين نظرتين مختلفتين إلى الروي: النظرة الجمالية
الصوتية والنظرة العلمية المعجمية، وذلك من خلال لفته نظر قارئ اللزوم معتذرًا
إلى أنه بنى (هذا الكتاب على بنية حروف المعجم المعروفة بين العامة لا التي رتبها

(١) الصامع والشاحج: ص ٦٨٤. وانظر مبحث الأوزان.

العلماء بمجاري الحروف^(١)، وقياسه شعرية الروي بموقعه من أحد هذين الترتيبين أي المعجمي والصوتي. والمقصود بالترتيب الأخير لديه النظام الذي وضعه الخليل لكتاب العين مراعيًا المخارج الصوتية للحروف ووقعها في السمع، وهو نظام يخالف الترتيب المعجمي الذي يميز الحروف برسمها وتسلسلها الألفبائي دون مراعاة السمة الصوتية للحرف التي تحدد موقعه وعلاقته بما قبله وما يليه.

وقد انتهى أبو العلاء من خلال استقراءه لقوافي أشعار المتقدمين إلى أنهم (قلما) ينتظمون بالروى حروف المعجم، لأن ما روي في شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائره، وهذا شيء ليس يخفى^(٢).

إن المجال الصوتي الذي تحرك فيه الشاعر القديم كان محدوداً بالقياس إلى عدد حروف المعجم، وقد توقع أبو العلاء أن يفسر هذا الاكتفاء بحروف دون أخرى يكون الشاعر الجاهلي قد افتقر إلى المعرفة العلمية التي تجعله ملماً بكل حروف المعجم من حيث هي وحدات لغوية مستقلة، فاقصر لذلك على ما قاده إليه طبعه، وهو تفسير يفهم منه أن الشعراء القدامى كانوا سينظمون على كل حروف المعجم لو أتيحت لهم فرصة معرفتها علمياً كما أتيحت للمحدثين، ولذلك تعمد نفي مثل هذا التفسير من خلال الإشارة إلى أن الشعراء المحدثين - رغم تبحرهم في اللغة ومعجمها وإحاطتهم العلمية بقواعدها ودقائقها - كانوا يقتصرون في بناء القوافي على حروف بعينها ويتجنبون ما سواها رغم غزارة أشعارهم، وفي ذلك دليل على أن الاختيار الشعري للروي مرتبط بما تميل إليه الغريزة لا بمعرفة حروف المعجم وتعلمها: (والمحدثون أكثر تحققاً بالنظام لأن فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة

(١) اللزوم ٢٩/١.

(٢) نفسه ٢٩/١ - ٣٠.

من أشعار العرب، وهذا أبو عبادة وله شعر جم، ولا أعلم في ما روي له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ^(١).

فالروى لدى أبي العلاء مفهوم صوتي لا معجمي، وربطه بالمعجم علمياً لا يمكن أن يكون إلا دليلاً على عدم تبين الحدود الفاصلة بين الشعر والنظم، ومثل هذا الخلط في - رأيه - لا يصدر إلا عن العالم الذي اتسع محفوظه اللغوي وأحاط بالمعجم فاعتقد أنه أصبح قادراً بعلمه ومعارفه على أن يصطاد من القوافي النادرة ما توهم أنه استعصى على الشعراء.

إن تسوية العلماء بين القيم الجمالية لكل حروف المعجم تصور نظمي محض للروى، وثمرته وإن دلت على غزارة العلم لا تكون إلا نظماً جافاً، وهذا ما لم يدركه العلماء وهم يخلطون بين الروى المعجمي والروى الشعري. إن النظرة المعجمية إلى الروى قد تكون شاهداً على غنى المحفوظ اللغوي، لكنها تفرغ البناء الشعري من شعريته لتحل محلها نظمية قد تفيد العقول إلا أنها لا تطرب الأسماع. ولم يخل أبو العلاء بهذا التصور النقدي الفاصل ما بين الشعر والنظم، ولم يتراجع عنه رغم أن النظرية التي غلبت على دواوينه في مرحلة العزلة كانت يمكن أن تكون سبباً في تراجع عنه.

ففي درسه اللغوي الذي اختار فيه بيتين نونيين للنمر بن تولب ليتخذهما منطلقاً إلى تتبع كثير من المفردات المتعلقة بالطعام بجعل كل حروف المعجم رويًا لهما بدءاً بالهمزة وانتهاء عند الياء^(٢)، تعتمد تبني النظرة المعجمية إلى الروى لأنه كان يسعى إلى غاية تعليمية محضة، وحتى لا يتوهم أن ذلك التتبع المعجمي اختيار شعري سليم نجده يصرح عن قصد بأنه سلك في ذلك مسلك خلف الأحمر أي مسلك العلماء لا الشعراء، لأن الصفة التي غلبت على خلف هي صفة العالم النحوي والراوية، وسلوك مسلك العالم في صناعة الكلام الموزون لا ينتج إلا نظماً: (قال المسكين النمر:

(١) اللزوم: ٢٠/١.

(٢) رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٦٤.

أَلَمْ بِصُخْبَتِي وَهُمْ هُجُوعٌ
 خِيَالٌ طَارِقٌ مِنْ أَمٍّ حِضْنِ
 لَهَا مَا تَشْتَهِي عَسَلًا مُصَفًّى
 إِذَا شَاءَتْ وَخُوَارِي بِسَمْنِ

وهو أدام الله تمكينه يعرف حكاية خلف الأحمر في هذين البيتين، ومعناها أنه قال لهم: لو كان موضع أم حصن أم حفص، ما كان يقول في البيت الثاني؟ فسكتوا فقال: حوارِي بلمص، يعني الفالوذ. ويفرغ على هذه الحكاية فيقال: لو كان مكان أم حصن أم جزء وآخره همزة، ما كان يقول في القافية الثانية؟^(١).

فاتباعه خلفا إيماء إلى نظمية الأبيات، واتباعه حروف المعجم في ركوب الروي شاهد عليها. وإذا كان قد ألزم نفسه في لزومياته ببناء قوافيه على كل حروف المعجم^(٢) وحسب ترتيبها المعروف عند العامة، فإن اعتذاره عن ذلك وعما سواه من مظاهر النظمية^(٣) اعتراف صريح منه بأنه كان في هذا الديوان عالماً ناظماً^(٤) لا شاعراً مجوداً، خلافاً لما تبدو عليه شخصيته الشعرية في ديوانه الأول سقط الزند الذي انطلق فيه من تصور فني صريح للروي وجماليته الصوتية.

ولعل من أبرز علامات تسلط النظمية على العلماء ما صنعه البطليوسي حين توهم أنه قد حسن صورة ديوان السقط بإعادة ترتيبه على حروف المعجم ومزجه بأبيات من اللزوم وغيرها من دواوين أبي العلاء لملء الفراغ المعجمي الناجم عن اقتصره على حروف دون غيرها في بناء قوافي السقط: (ورأيت أن ترتيبه على نظم الحروف المعجمة أتم في الوضع وأجمل للتصنيف، فاحتجت لذلك أن أزيد فيه ما يفي

(١) رسالة الغفران: ص ١٥٥.

(٢) اللزوم: ٢٩/١.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ٢٩/١ - ٣٠ و ٣٩.

(٤) سنفصل الكلام على هذا في المبحث الخاص بنظم اللزوم.

بالغرض^(١). وقد زاد فيه فعلاً من الأشعار ما بني على الناء رويًا، وكذا الخاء والذال والشين والصاد والطاء والغين والهاء (ليستكمل بها القوافي التي ترد في السقط)^(٢) ويسد الدائرة المعجمية وهو لا يعلم أنه بإقحامه هذه الرويات في ديوان تعتمد صاحبه أن يخليه منها قد خلط النظم بالشعر، وصدر مثل هذا الخلط عن العلماء لا يبدو غريباً عندما نقيسه بتصور أبي العلاء لقدراتهم الشعرية.

إن خلط قوافي سقط الزند من بعض الحروف المعجمية لم يكن نتيجة لتمنع الشعرية واستعصائها، كما أن ورود كل حروف المعجم في اللزوم ليس شاهداً على طواعيتها وانسيابها، فنظمية اللزوم غير شعرية السقط كما سنبين.

لقد شغف العلماء بأراجيز رؤية واستشهدوا بها وجعلوا صاحبها لهم كالإمام^(٣)، لكن هذه الأراجيز كانت في حكم غريزة أبي العلاء أبعد ما يكون عن الشعر وعذوبته، لأن صاحبها كان كلفاً في قوافيه بما لا يعجب من الرويات النافرة^(٤) كالغين والطاء، وأبو العلاء يرفض أن يسمى^(٥) مثل هذا شعراً، لأن ما بني على هذه الحروف لا يكون في رأيه إلا نظماً متكلفاً.

وإذا كانت النظمية تتسرب أحياناً إلى شاعرية كبار الشعراء فيركبون هذه القوافي النافرة فإن الأولى بما يقولونه أن يلحق بنظم العلماء لا بالشعر، ولذلك نجده في مشهد المأتم الذي أقامته قوافي أبي تمام حزناً عليه يصور كل قافية وقد وجدت في مثيلاتها لدى الشعراء من^(٦) يقبلن مزحمت لمشاركتها حزنها على الشاعر والنوح عليه، إلا ثائيتيه فقد افتقرتا إلى من يشاركهما البكاء لقلة الناء في الشعر

(١) شرح البطليوسي / شروح : ص ١٥. وانظر تفصيل الكلام على ذلك في البحث اللاحق الخاص بإنجاز السقط.

(٢) مقدمة تحقيق شروح السقط: هـ / هامش ٣.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٤) نفسه : ص ٣٧٥. وانظر ما تقدم.

(٥) انظر نفس المصدر: ص ٣٧٦ - ٣٧٧، حيث يصف نظم رؤية بالكلام.

(٦) نستعمل صيغة اسم الموصول العاقل عوض ما في وصف القوافي، لأن أبا العلاء جعلها بخياله نساء ينحن على الشاعر.

فراحتا تطلبان عون القوافي المعجمية النافرة التي امتلات بها منظومات العلماء ومن أشبههم من متكلفي الرجاز: (ولو أن القصائد لها علم وتأسف لما يشكو الخلم لأقامت عليه الممدودتان اللتان في أول ديوانه مأتما يعجب لأسوانه، فناحتا عليه كابنتي لبيد وجرعتاهما من الثكل نظير الهبيد.. وكأني بهما لو قضي ذلك، لاجتمعت إليهما الممدودات كما تجتمع نساء معدودات، فيجئن من كل أوب ويتواعدن المحفل على نوب، ولو فعلن ذلك لبارتهن البائيات بمآثم أعظم رنينا وأشد في الحنوس حنينا. وتجيء الثائيتان وكتاهما كابنة الجون تبتر في حالك اللون. وإن الثاء لقليلة في شعر العرب إلا أنهما تستعينان كلمة كثير:

جِبَالٌ سَلَامَةٌ أَضَحَّتْ رِثَاءًا

فَسَقِيَا لَهَا جَدًّا أَوْ رَمَاءًا

وبأراجيز رؤية وما كان نحوها من القوافي المتكلفة والأشعار المتعسفة، ولهما في ما نظم ابن دريد أعوان بالعجل والرويد^(١). إن أبا العلاء لا يجد للثاء مكاناً إلا بين قوافي أراجيز رؤية ومنظومات ابن دريد، ولهذا الجمع بين ما نظمه ابن دريد وما نظمه رؤية دلالة نقدية، فالأول نموذج لما يستطيع العالم المتناول على الشعر الوصول إليه، والثاني نموذج للمحفوظ الذي يستمد منه العلماء تصوره للشعرية، لكن النظامية تظل قاسماً مشتركاً بينهما لأن النظرة المعجمية إلى الروي فيهما صريحة، فالخاء والزاي والظاء والغين.

لا تجد لها مكاناً إلا في نظم العلماء وأئمتهم الرجاز. ويلحق أبو العلاء بالنظر المعجمي إلى الروي فهما علمياً آخر هو الفهم النحوي لحركاته فحركة الروي لديه ليست حركة إعرابية تستمد وجودها من التركيب النحوي السليم فحسب، ولكنها اختيار صوتي غير مطلق تتحكم فيه عناصر شعرية متعددة.

(١) رسالة الغفران: ص ٤٨٥ - ٤٨٦.

فالشعراء في بنائهم للقوافي (إذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات، وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان. مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة. وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون خاطر كأنه هادي الركبان أينما سلك فهم له تابعون)^(١)، ولذا عد تتبعه للحركات نظاماً متكلفاً مقصوداً.

وإذا كان الشاعر يجعل غريزته هادياً يرشده إلى ما يناسب البناء الشعري من الحركات فإن افتقار العالم إلى هذه الغريزة يجعله عاجزاً عن معرفة الحركة المناسبة فتصبح كل الحركات لديه ذات قيمة صوتية واحدة، وهذه التسوية هي الخطوة الأولى نحو النظامية.

وقد يستغني العالم عن الحركة مطلقاً فيتهم أنه بتقييده الروي قد عبد طريق الشعر لتحرره من كل القيود النحوية التي يفرضها الإطلاق، لكن أبا العلاء لا يرى في التقييد هذه السهولة التي يتوهمها العلماء^(٢)، فكما يتفاعل الروي والحركات يتفاعل الوزن والتسكين إذ تحتمله أضرب وتنبو عنه أخرى، فالطويل قد يقيد، لكن (لا يعلم شيء من الشعر القديم جاء فيه الطويل الأول مقيداً إلا أن يكون شاذاً مرفوضاً وذلك في التمثيل كقوله:

كأنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلذِّئَةِ

وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا زَانَهَا الْخَلْلُ

(١) اللزوم: ٣٠/١.

(٢) رغم إشارة المصادر إلى بعض الشعراء الذين كانوا يلتزمون حركة واحدة قبل الروي المقيد، فإن جل العلماء متفقون على أن الشاعر ليس ملزماً بذلك. انظر العمدة: ١٥٤/١، حيث يقول ابن رشيق: (ويجوز في التوجيه التقييد). وانظر قول أبي العلاء في مقدمة اللزوم: ٢٢/١ : (وكان سعيد بن مسعدة لا يرى ذلك عيباً لكثرة ما استعمله الفصحاء).

وَلَمْ أَسْبَأِ الرَّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ

لِخَلِيلِي كَرِيَّ كَرَّةً بَعْدَمَا تَخْذُلْ

فمثل هذا لم يأت في الشعر القديم ولا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام إلا أن يجيء نادرًا أو متكلفًا^(١) وأصل البيتين اللذين ذكرهما لامرئ القيس^(٢)، وقد تصرف فيهما ليجعلهما مثالًا مدرسيًا لما لم يستعمله الشعراء، ولذلك كان عليه أن ينبه على نظميتهما من خلال تصريحه بأنهما مفتعلان للتمثيل لتقييد الطويل الأول تكلفًا حتى لا يتوهما شعرًا يمكن القياس عليه، لأن القياس عليهما لن يولد إلا نظمًا متكلفًا.

III - الفهم غير الشعري للعيوب والمبالغة في تجنبها:

من بين ما انتهينا إليه في دراستنا لفاعلية الغريزة أن مواقفها وأحكامها لا تطرد، فالنقصان أو التغيير الذي يكون مؤنيًا في هذا الاستعمال يصبح ملذًا في استعمال آخر، وما تنبؤ عنه هنا تطرب له هناك، ولذلك يصعب نقديًا تحديد مفهوم دقيق للعيوب والنعوت في الشعر لعدم استقرار صورتها وإطرافها، ولعل أقرب ما يمكن أن نعرفها به أنها ما تنفر منه الغريزة وما تلتذ به دون أي تحديد، خصوصًا عندما يكون ذلك متعلقًا ببناء الأوزان والقوافي.

وإذا كان أبو العلاء قد جعل الحس هو القادر على تمييز عيوب الشعر من محاسنه^(٣)، فلا نه كان يدرك أن القواعد العلمية لا تستطيع ضبطها وإخضاعها للقياس، وهذا ما يجعل فهمه النقدي للعيوب الشعرية مختلفًا عن فهم العلماء لها. إن غاية الشعر أن يكون لذيذًا مطربًا، لكن ذلك لا يتأتى إلا بتجنب كل ما يسيء إلى

(١) اللزوم: ٣٧/١ - ٣٨.

(٢) انظر قوله: كاتني لم أركب جوادًا للذة ... ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال ولم أسبأ الرق الروي ولم أقل ... لخليلي كري كرة بعد إجحال. ديوانه: ص ٣٥.

(٣) انظر قوله في تعريف الشعر: (... تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس): رسالة الغفران: ص ٢٥١.

شعريته من عيوب، ولم يكن العالم يختلف عن الشاعر المحدث^(١) في تمثل هذه الغاية، ورغم ذلك لم يكن الشاعر يقع في شرك النظمية الذي كان العالم يقع فيه.

ولا يعزى ذلك إلى جهل العلماء بالعيوب وأنواعها، فما كانوا يتداولونه من معارف كان يجعلهم ذوي دراية كبيرة بقوانين صناعة الشعر والعلوم المرتبطة بها، ومعرفة العيوب جانب من هذه الدراية، ولكنه يعزى إلى اختلاف فهم العالم للعيوب عن فهم الشاعر المحدث له، كما يتبين من تحليل^(٢) أبي العلاء لبعض مظاهر النظمية في أشعار يبدو أن صاحبها العالم افتخر بتخليصها من كل العيوب في رسالة له كتبها إلى شيخ المعرفة، فقد خلا ما ورد منها على الطويل من الكف والقبض مطلقاً، ويدل هذا على أن هذا العالم كان يعتبر هذين الزحافين عيبين مستقبحين يضعفان كل بناء يدخلان عليه، وهذا ما لم يكن الشعراء يرونه، فالكف والقبض يشتركان في كونهما من الزحافات، لكن هذا لا يعني أن القبض في الطويل عيب كالكف كما توهم العلماء الذين كانوا يفضلون العيب عن سياق استعماله ليرسموا له صورة مدرسية واحدة^(٣) تلغي مجموعها وثباتها النسبية التي نجدها في تمثل أبي العلاء وغيره من الشعراء لفهوم العيب، فمراعاة هذه النسبية هي الشاهد على هيمنة الشعرية وغياب النظمية لأنها - أي الشعرية - استجابة مباشرة للغريزة وهديها.

ويكشف أبو العلاء عن هذا الفرق بين التصور العلمي والتصور الغريزي للعيوب الشعرية في تلميح الساهر إلى ضعف الغريزة الشعرية وتسلب النظمية الكامنين في معاملة العالم البصري للقبض في الطويل معاملته للكف فيه تحزراً من قبح كان يتوهمه مشتركاً بينهما مطلقاً: (وهبه اجتنب الكف. كما اجتنبه كثير من المتقدمين. فكيف سلم من القبض الذي هو للكف معاقب إن ذلك لحس ثاقب، قلما

(١) لأن الشاعر الجاهلي في رأيه، لم يكن يعرف هذه العيوب ولا المصطلحات الدالة عليها، معرفة نقدية مدرسية. رسائله / عطية: ١٠٩.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٠٥.

(٣) انظر مثلاً فهم أسامة بن منقذ للزحاف: البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩.

تسلم قصيدة جاهلية بنيت على الطويل من أن يستعمل فيها قبض السباعي، أما امرؤ القيس فكثير الاستعمال له، وأما النابغة وزهير وأعشى قيس فيستعملون ذلك دون استعمال الملك الضليل^(١).

إن أبا العلاء يستشهد بورود قبض الطويل في أشعار الطبقة الأولى من الجاهليين عن قصد، ليثبت أن الغريزة الشعرية منذ الجاهلية لم تجد في هذا الزحاف القبح الذي توهمه هذا العالم فيه وهو يعمم مفهوم القبح والعيب بجعلهما مرادفين لمفهوم الزحاف مطلقاً.

وتتجلى هذه النظامية المتولدة من عدم إدراك العلماء لنسبية العيوب في الاستعمالات الشعرية - أيضاً - في تنكبهم للضرورة وتخليصهم الشعر منها، واعتبارهم كل الضرورات على درجة واحدة من القبح دون تفريق بين ما تستقبحه الغريزة منها وما تستحسنه.

فبعض الشعراء كانوا يتعمدون ركوب ضرورات كان لهم عنها مندوحة^(٢)، استحساناً لها وبرهنة على استقلال الشعر عن قواعد العلماء لا عجزاً عن التوفيق بين ما يجذب إليه الوزن وما يتطلبه البناء النحوي الصرفي. وقد تتبع أبو العلاء عن قصد أشعار العالم البصري التي ضمنها رسالته بحثاً عما ورد فيها من ضرائر فوجدها تخلو مطلقاً من كل أنواعها، وهي نتيجة أكدت لديه غلبة النظامية التي لمسها في ما نظمها هذا الشاعر من أبيات: (وقد تفقدت موضعاً آخر في منظومه أدام الله عزه، وليس ذلك على سبيل الانتقاد بل على منهاج المذاكرة الصادرة عن حسن اعتقاد. قد برأ النظم من الضرورات الصدرية والعجزية والحشوية، ولم يحذف التنوين ولا حذف الياء في غير موضع الحذف. ولا حذف من الاسم ما يخل به)^(٣).

(١) رسائله / عطية : ص ١١٠ - ١١١.

(٢) تمسك أبو تمام بقوله: (بها صمن أمالي وإنني لفطر)، رغم أن الوزن يستقيم بقوله: (صام أمالي). ش. د.

أبي تمام: ٢١٤/٢، وانظر خزنة الأدب للبغدادي : ١٥/١.

(٣) رسائله / عطية : ص ١٣٠.

لقد لاحظ أبو العلاء أن هذا العالم لم يكتف بتنكب الضرورات المستقبحة^(١) (ولكنه ألغى الضرورات بأسرها ورفض العيوب فلم يستعملها)^(٢).

وقد يجوز أن يعد هذا دليلاً على تفقد هذا العالم لنظمه وعنايته به، لكنه عند أبي العلاء مبالغة في تخليص الشعر من العيوب، والمبالغة في ذلك ليست إلا وجهاً من أوجه النظمية، فهو لا ينكر أن هناك عيوباً صريحة القبح يرفضها كل الشعراء، لكنه لا يجد في الموروث الشعري العربي مثل هذا الخلوص وهذه البراعة المطلقة من العيوب التي وجدها في نظم العالم البصري الذي كان يعتقد غير شاك أن تحكيم القواعد طريق مأمون إلى تجويد المنظوم، وإلا (فكيف نأفى العي ولم يكف السباعي وقد كفته فحول الشعراء. وكيف سلم من الخرم الذي اصطالح عليه السالف والخالف. وكيف لم يتفق له ما اتفق لغيره من الشذوذ في عروض الطويل)^(٣).

إن احتجاج أبي العلاء بما ورد من عيوب في بعض أشعار امرئ القيس والنابغة وأبي الطيب - وهم من هم في تاريخ الشعر العربي - برهنة غير مباشرة على أن هذا العالم البصري لم يكن ناضجاً بخلاطه بين الصريح والنسبي من العيوب فحسب، ولكن بعجزه أيضاً عن إدراك أسرار نظرة الشعراء أهل الغرائز إلى الصريح منها، وهذا سر نظامية ما ألفه من كلام موزون.

IV - الرصف غير الشعري للمضامين العلمية؛

عندما أثبت ابن طيفور بائية عبيد المشهورة ضمن ما اختاره من أشعار، كان عليه أن ينبه على أن الأولى بها أن تعد خطبة^(٤) من أن تعد شعراً نظراً لما شاب وزنها من اضطراب.

(١) انظر تصوره للضرورات الشعرية ومستوياتها الجمالية.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٣٤.

(٣) نفسه: ص ١٠٩ - ١١٢.

(٤) انظر المنشور والمنظوم: ص ٣٦. والحديث عن معلقة عبيد: أقفر من أهله ملحوب.

ومن الطريف أن نجد استقامة الوزن وسلامته لا تمنع ناقدًا آخر من أن يعتبر الشعر الذي ملئ بالمواعظ والحكم - رغم اتزانه - خطبة: (ومن الشعر نظم خبر أو تقرير حجة أو ذهاب مع مقاصد الشريعة أو تخليد كلمات حكمة، وإنما سمي شعرًا بالوزن وإلا فالخطبة أولى الأسماء به)^(١).

إن اضطراب الوزن في معلقة عبيد جعلها خطبة في رأي النقاد رغم ما توافر فيها من شرائط الشعر، لكن استقامة الوزن في بعض المنظومات لم تمنع من عدها كذلك - أي عدها خطبة - لأن الوزن لم يستطع أن يكون بديلًا من الشرائط الشعرية الغائبة، ولذا كان أبو العلاء ملزمًا بأن يجمع بين هذين المكونين^(٢) في تعريفه للشعر.

وإذا كان اعتبار بائية عبيد خطبة يعود إلى نثريتها الناتجة عن اضطراب وزنها فإن عد ما وزن من المواعظ والحكم والأخبار والمجادلات. كذلك يعود إلى نظميتها المتولدة من حلول هذه المضامين الموزونة محل المعاني الشعرية. ونقي الشعرية عما وزن مع اعتباره خطبة موقف نقدي يستند إلى التصور الذي يميز بين نوعين مختلفين من القول أولهما تخيلي والثاني إقناعي^(٣).

وقد يعتمد الإقناع على الوزن لكنه لا يعد مع ذلك شعرًا، والفارابي يعد مثل هذا «قولاً خطيباً»^(٤) أبعد الوزن عن الخطابة كما أبعد افتقاره إلى التخيل وإقناعيته عن الشعر. إن ملء الأشعار بالمواعظ والحكم وما أشبهها من المعارف قد يكون شاهداً على تبحر صاحبها في العلوم، لكن ذلك لا يستطيع إذا ما ضعفت الغريزة أن يحفظ للشعرية مكانها لأن للشعر أساليب تخصصه^(٥)، وما ليس جاريًا عليها (لا يكون شعرًا

(١) ربحان الأكياب وريحان الشباب / نقلاً عن تاريخ النقد الأدبي : ص ٥١٨. وانظر نظريات الشعر عند العرب: ص ٢٣٨، حيث يبدو أن الجوزي فهم كلام ابن الواعيني فهماً مخالفاً، معتبراً للعاني المذكورة، مظهر اتحاد بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة، والوزن الفاصل بينهما
(٢) أي الوزن والشرائط.

(٣) إحصاء العلوم: ص ٨٢ - ٨٣ وجوامع الشعر: ص ١٧٤، نقلاً عن الجوزي / نظريات الشعر: ص ٢٣٦.

(٤) جوامع الشعر: ص ١٧٣ / نقلاً عن نظريات الشعر . ص ٢٣٦.

(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

وإنما هو كلام منظوم^(١). والمتحكم في هذه الأساليب هو الغريزة لا العلم، ولذلك لا يستطيع العالم أن يجاري الشاعر في تطويع كثير من المضامين العلمية وإن كان الشاعر نفسه يواجه في رأي بعض النقاد نفس الصعوبة التي يواجهها العالم، وذلك عندما يخرج إلى المواعظ والحكم والمعاني الدينية والأخلاقية.

وقد أشار الأصمعي في وقت مبكر إلى أن الشعر إذا دخل في الخير لان وضعف^(٢)، واعتقد ابن حزم بعده أن المواعظ والحكم والمدايح النبوية، خارجة عن مفهوم الشعر لأنها تقوم على الصدق^(٣) خلافاً للشعر، بينما أرجع ابن خلدون ضعف الشعرية في الربانيات والنبويات إلى كون معانيها مبتذلة متداولة بين الناس^(٤)، ورغم هذا الخلاف يظل اقتران الشعر بهذه المضامين سبباً في ضعف شعريتها وبروز نظميتها.

ويبدو أن أبا العلاء كان حذراً في تعرضه لهذه القضية النقدية، فقد كان هو نفسه كما ذكرت من الشعراء الذين اتهموا كائني تمام، وأبي الطيب بجعل الشعر حكمة^(٥) وفلسفة، ولذا كان عليه أن يكون صريحاً في اعترافه بنظمية^(٦) اللزوم وضعف شعريتها لما تضمنته من مواعظ وتأملات فكرية أخلاقية في الخير والشر، حتى لا تلحق بمعانيه الشعرية الصريحة التي بنى عليها السقط.

لكن الملاحظ أنه أثر -عوض الكشف عن النظمية الكامنة في بعض ما قاله غيره - أن يلحق هذا المنظوم بالأمثال السائرة أو ما دونها، عوض تشبيهه بالخطبة كما وجدنا لدى غيره من النقاد، فروبة برجزة الخائر لم يكن في رأيه (صاحب مثل مذكور

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

(٢) انظر الموشح: ص ٦٢.

(٣) تاريخ النقد: ص ٤٨٧، حيث يبدو أنه ينقل من التقريب: ٢٠٦ - ٢٠٧، ورسائل ابن حزم: ٦٥ - ٦٧.

(٤) مقدمته: ص ٥٧٣.

(٥) انظر للمثل السائر: ٣/٣٦٩.

(٦) انظر مقدمة الديوان: ١/٣٩.

ولا لفظ يستحسن عذب^(١)، وما روي عن لصوص العرب من منظوم أمثال سائرة^(٢) واستضعافه رجز رؤية واستكثاره عليه أن يكون مثلاً سائراً فضلاً عن أن يكون شعراً ينبئ بأنه يجعل المثلية سمة تحفظ للخطاب أدبيته إذا ما اختلت شعريته، ولعل في هذا نظراً إلى ما قاله ابن سلام وهو يجعل المثل من بين أهم المقاييس التي يحتكم إليها الناقد عند اختياره الجيد من الأشعار وانتقائه لها^(٣).

وقد أبان نقاد صناعة الشعر أن غاية الجودة في المثال أن تكون موزونة^(٤)، وأن الشعر يحسن ويكمل بما يرد فيه من أمثال، لكن (مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة، فلا يجب للشعر أن يكون كله مثلاً وحكمة)^(٥) كشعر صالح بن عبد القدوس.

ولذلك تظل هذه المثلية لديه كالخطيبة والحكمية وصفاً لكل نص اختلت فيه الشعرية سواء بهيمنة النظامية نتيجة اكتفاء العالم الناظم بالوزن دون شرائط الشعر الأخرى أو بهيمنة النثرية نتيجة اختلال الوزن كما يتضح من قوله واصفاً بيتاً قديماً روي ناقصاً (والمثل السائر:

هِيَ الْخَمْرُ تُخْنِي الطُّلَاءَ

كَمَا النَّبِيُّ خْنَى أَبَا جَفْدَةَ

وهذا البيت يروى ناقصاً كما علم، وهو ينسب إلى عبيد بن الأبرص، وربما وجد في النسخة من ديوانه وليس في كل النسخ)^(٦).

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) نفسه: ص ٤٠٤.

(٣) انظر طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤، حيث قوله: (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج ولا مثل يضرب)

(٤) انظر العمدة: ٢٨٢/١.

(٥) نفسه: ٢٨٤/١.

(٦) رسالة الغفران: ص ٥١٢ - ٥١٣.

ورغم كون اختلال الوزن يعد لدى أبي العلاء شاهداً صريحاً على النثرية وغياب الشعرية لاعتباره إياه جوهر الشعر، لا يملك هذا العنصر وحده في رأيه القدرة على إيجاد شعر حقيقي وإن بدا الكلام الموزون في ظاهره كذلك.

ويظهر هذا جلياً في اعتباره الشعر الذي أجاب به عن قصيدة تلقاها من أحد أصدقائه الممدوحين ذنباً لأنه عد القصيدة التي أجاب بها كلاماً موزوناً مقفى^(١) لا شعرية فيه بالقياس إلا قصيدة الممدوح:

وَكُونْ جَوَابُهُ فِي الْوِزْنِ نُنْبُ

وَلَكِنْ لَمْ تَزَلْ مَوَلَى صَفُوحَا^(٢)

ويتكرر نفس المفهوم في اعتذاره عن عدم تجويده ما أجاب به بعض أصدقائه من شعر وزعمه متواضعاً أنه لم يوفر له من عناصر الشعر وشرائطه إلا الوزن والروي:

قَدْ أَجَبْنَا قَوْلَ الشَّرِيفِ بِقَوْلٍ

وَأَتَّبَعْنَا الْحَصَى عَنِ الْمَرْجَانِ

فَاتَّزِنَ بِالرُّوِيِّ وَالْوِزْنِ مَنِ

فَهُمُومِي نَقِيلَةُ الْأَوْزَانِ^(٣)

ولا نشك في أن هذا الاعتذار الذي تعمد أن يصف فيه شعره بأنه مجرد قول موزون مقفى كان تواضعاً فرضته المجاملة التي تتطلبها مثل هذه المراسلات لأن هذه النونية تعد من أجمل سقطياته، لكن ما وصفها به يظل رغم ذلك معبراً عن تصويره لحدود النظامية والشعرية. فبعض المضامين العلمية كالمواعظ والأخبار وما أشبه ذلك لا تستطيع إذا افتقرت إلى شرائط الشعر ولم تحكم الغريزة بقبولها أن تجعل من الكلام الموزون شعراً، كما لا يستطيع الوزن أن يغطي على نظميتها، ولذلك لم يعد أبو

(١) كما وصف بذلك نونيته الخفيفة. انظر مايلي.

(٢) سقط الزند / شروح: ٢٧٤/١.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٤٥٦ - ٤٦٠. وفي البيت الآخر نظر نقدي إلى قول ابن سلام: (وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف) طبقات فحول الشعراء: ٨/١.

العلاء ما نظمه أمية بن أبي الصلت شعراً لأنه مجرد أخبار دينية سمعها من اليهود والنصارى أو قرأها في الكتب فألفها في كلام لا يربطه بالشعر إلا الوزن: (فمثل هذا الحديث لا ينبغي أن يلتفت إليه، وإنما تلك أكايب تحدث بها أهل الكتب من اليهود والنصارى وسمعها أمية بن أبي الصلت وغيره فنظمت في الشعر)^(١).

وليس هذا الحكم لديه مقصوراً على ما ينظمه العلماء لأنه لا يستثني نظمه نفسه ولا يبرئه من هذه الشبهة عندما يكون مبنياً على مثل هذه المضامين، فالنظمية صفة قد تعرض للموزون ولو كان صاحبه شاعراً حاذقاً ولم يكن عالماً ناظماً. ويتبين هذا في قوله عن بعض ما نظمه في اللزوم للوعظ: (وإنما نظم هذا المعنى ليعتبر به المعتر ويعلم ما فضل الله به أهل الإسلام)^(٢).

ويبدو أن أبا العلاء لم يكن يربط هذه النظمية المتولدة من بعض المضامين العلمية بصورة أسلوبية ثابتة، فقد تتجسد هذه النظمية في الخثارة وقلة الماء الشعري، أو في التفكك والتهلل والركاكة، أو في المباشرة التقريرية والخطابية، لكن هذه صور تظل تابعة للمضمون العلمي الذي يعد لديه مصدر نظميتها. أما الكلام الساذج وما يلحق به من كلام العوام فلم يكن يهتم له^(٣) لأن نقده كان منصرفاً إلى العلماء الذين كانوا يتناولون على الشعر متوهمين أن علومهم قادرة وحدها على أن تجعل منهم شعراء.

V - التصنع والافتعال؛

يتعرض أبو العلاء لولع العلماء بالشواهد في مباحثهم ويهاجم^(٤) خلطهم بين قيمها الشعرية وقيمها العلمية، وإذا كان حرصهم على وضع القواعد العلمية وتأسيسها

(١) الصاهل والشاحج : ٢٤٩.

(٢) زجر التابع: ص ١٧١.

(٣) نجد بعض التلميح إليه في قوله معلقاً على شعر نسب إلى البحري (يا أمتا أبصرتني راكب): (على أن هذه الأنبياء بعيدة من نمط أبي عبادة). انظر عبث الوليد : ص ٦٥، وبيوان البحري : ٣٠١/١.

(٤) انظر البحث اللاحق الخاص بالعلماء ونقد الشعر : ما يأتي.

قد دفعهم إلى تدوين كل منظوم يخدم هذه الغاية، فإن هذا الحرص كان يدفع بعضهم - عند تعذر الوصول إلى الشاهد المناسب - إلى صنع أبيات مفتعلة توجه مضامينها وأبنيته لتكون برهنة على صحة القاعدة أو المفهوم العلمي المفترض أو ما سوى ذلك من التصورات والقضايا العلمية التي كانوا يخوضون فيها ناقلين أو مجادلين.

ومثل هذا النظم المفتعل أيا كانت الغاية منه لا يكون لدى أبي العلاء إلا كلاماً موزوناً مفرغاً من كل علامات الشعرية، ونظميته تفصح تكلفه وافتعاله وتكشف عنهما، وذلك في رأيه مثل بيت (يتداوله النحويون، وزعم بعض المتأخرين من أهل العلم أنه مصنوع، وما أجدره بذلك)^(١)، ومثل ما بني على الطويل المهتوك، وهو وزن وضعه في رأيه (أهل العلم لم يجيء مثله وإنما يوضع تصنعاً وتكلفاً)^(٢).

ولا يبالى أبو العلاء - إذا ما دفعته نظمية البيت إلى فضح تكلفه - بأن يكون راويه من كبار الرواة، ولهذا نجده رغم تصريحه بأن الفرزدق معروف بوضع الكلام في غير موضعه^(٣) يرفض التسليم الضمني بصحة بيت نسبه إليه أبو عبيدة لأن الافتعال بين فيه: (وأشدد أبو عبيدة في كتاب له يعرف بشواذ الغريب:

فَاضْبَحْتَ بَعْدَ خَطِّ بَهْجَتِهَا

كَأَنَّ خَطًّا رُسُومُهَا قَلَمًا

وهذا شيء لا يجوز أن يكون إلا مصنوعاً قد تعمد لإنشائه، ولولا أن أبا عبيدة ذكره لم أذكره^(٤). كما لا يبالى بأن يكون ما يرفضه من النظم المفتعل قد ورد في مؤلف مشهور لعالم مبرز: (وفي كتاب العين هذا البيت:

(١) رسالة الغفران : ص ٥٦٨. والمقصود قول القائل: هل انت باعت دينار لحاجتنا ... أو عبد رب أخا عين بن مخراق.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤. وانظر مبحث الأوزان في القسم الثالث.

(٣) نفسه : ص ٦٣١.

(٤) نفسه : ص ٦٣٢.

أَقُولُ لَهَا وَضَوْءُ الصُّبْحِ بَارٍ

الْمُ تُحْزِنُكَ حَيْثُ مَا الْمُنَادِي

ولا أدفع أن يكون هذا الشعر مصنوعاً^(١). إن النظمية في تصور أبي العلاء لمظهرها تظل سافرة مفضوحة في كل كلام موزون يفتعله صاحبه لإيهام القارئ بصحة القاعدة أو القضية العلمية أو الخبر. وإن موه بنسبته إلى عالم معروف أو عصر بعينه.

ويبدو اقتناعه بهذا جلياً في جزمه بافتضاح التكلف في أبيات في الوعظ والاعتبار نسبها نازلمها إلى عضد الدولة البويهلي ليروجها: (وأنشدني بعضهم أبياتاً قافية طويلة الوزن. قد نسبت إلى عضد الدولة، وقيل إنه أفاق في بعض الأيام فكتبها على جدار الموضع الذي كان فيه. وقد نحا بها نحو أبيات البصري، وأشهد أنها متكلفة صنعها رقيق من القوم وأن عضد الدولة ما سمع بها قط)^(٢).

لقد كان أبو العلاء يعترف لبعض النظم الذين أحاطوا بقوانين الصناعة بالتفوق لكن في النظم^(٣) لا في الشعر، لأنه كان يحس برغبتهم الصادقة في أن يصبحوا شعراء، أما النظم المصنوع المتكلف فيبدو أنه كان يعده أضعف أنواع النظمية وأحقرها لأن الغاية الشعرية لا تكون فيها هاجساً يشغل بال الناظم، فأقصى ما يريد هذا الأخير الوصول إليه أن يفتعل كلاماً موزوناً يوهم به صحة ما يقول، ولهذا لم يتردد في فضح هذا النوع من النظم ولو كان رواته من العلماء الثقات.

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٤٩.

(٣) انظر قوله لابني الفضل محمد بن عبد الواحد الدارمي بعد سماع شعره: (له أنت من ناظم). نفح الطيب:

١١٢/٣.

ثانيًا - التشخيص النقدي الاصطلاحي للنظمية؛

قد يكون من باب الجهد الضائع أن يبحث الدارس في مؤلفات أبي العلاء عن نسق أو حقول اصطلاحية تتجمع فيها المصطلحات بطريقة مدرسية كالتي نجدها في بعض المصادر النقدية البلاغية كنقد الشعر والصناعتين والبديع وحلية المحاضرة والبديع في نقد الشعر والعمدة.

لأن تصوراته ومفاهيمه النقدية التي نحاول أن نبني من خلالها نظريته النقدية الشعرية، لا تخضع هي نفسها للتبويب والتنسيق المدرسي الذي يسمح بتجميع المصطلحات في سياقها النقدي المشترك. لكن هذا لا يعني أنه لم يكن يولي هذا العنصر^(١) العناية التي يستحقها، فاهتمامه بما يسميه الألقاب وبتاريخها وتحولاتها وشرحه لمفاهيمها واستثماره إياها في البناء الفني لأشعاره ورسائله، أدلة صريحة على عنايته^(٢) بالمصطلح وتقديره لخطورته النقدية.

وإذا كان التفريق بين الشعر والنظم من بين أهم القضايا النقدية التي شغلتها فإن من البديهي أن يكون تناوله لهذه القضية قد اعتمد على معجم اصطلاحى نقدي، وعلى عبارات تتردد لتصبح في بعض السياقات تشخيصاً اصطلاحياً لنظمية ما كان يراه مجرد كلام موزون مفتقر إلى الشرائط التي تجعله شعراً. ونذكر من بين هذه الشخصيات:

I - النص الصريح على النظمية؛

ونعني به إشارته الصريحة إلى أن الكلام الموزون في حكم غريزته «نظم»، وذلك باستعمال مشتقات الجذر المعجمي «نظم»، كقوله على لسان ابن القارح ساخراً من

(١) أي للمصطلح النقدي.

(٢) انظر: مبحث للشارب: ما يأتي، وانظر المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري / رسالة مرقونة: ١٥/١ وما بعدها.

نظمية موزون هذا الأديب: (زينت لي النفس الكاتبة أن أنظم أبياتاً)^(١)، وقوله مشيراً إلى نظمية لزومياته: (وهذا حين أبدأ بترتيب النظم)^(٢).

واستعمال الجذر «نظم» بهذا المفهوم النقدي المعياري، ليس مقصوراً على أبي العلاء، فما لا يجري على أساليب الشعر المعروفة، لا يكون شعراً لدى ابن خلدون، (وإنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه)^(٣)، وأشعار أبي العلاء وأبي الطيب في رأيه ليست إلا كلاماً منظوماً نازلاً عن طبقة الشعر^(٤).

لكننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذه اللفظة ومشتقاتها كانت مصطلحاً نقدياً مستقراً في مصنفات أبي العلاء، لأنه لم يكن يحملها باطراد هذه الدلالة المعيارية، فهي ترد أحياناً لديه لمجرد وصف الكلام بأنه شعر أو بأنه ليس نثراً، كما يتبين من قوله: (ولكن النظم فضيلة العرب)^(٥)، أو من قوله: (ومطلق في حكم النظم دعوى الجبان أنه شجيع)^(٦)، ولذلك يظل السياق النقدي الذي يعرض فيه للموزون هو الذي يحدد معيارية مصطلح «نظم» أو وصفيته وحياده اللفظي.

II - وصف المنظوم بالكلامية؛

وذلك بنعته بأنه كلام أو كلمة، كقوله على لسان ابن الفارح الذي لم يكن في رأيه إلا ناظماً في ما يبينه من معان موزونة: (فعملت كلمة ووسمتها باسمه في وزن)^(٧)، أو قوله على لسانه كاشفاً عن نظميه شينية منسوبة إلى النابغة الجعدي بدا له أن واضعها كان عالماً كلِّفاً بالنوادر والغريب: (أنشدنا كلمتك التي على الشين. فيقول

(١) رسالة الغفران: ص ٢٤٩

(٢) مقدمة للزوم: ٣٩/١. وانظر قوله عن بعض أبيات الزوم: (وإنما نظم هذا المعنى ...) زجر النابغ: ص ١٧١.

(٣) مقدمته: ص ٥٧٣.

(٤) نفسه: ص ٥٧٣.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٦٧

(٦) خطبة السقط / شروح: ص ١٠

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٥١.

نابغة بني جعدة: ما جعلت الشين قطروياً^(١). وقد يصف المنظوم بأنه «قول» كما ورد في قوله متحدثاً عن شعر منسوب إلى آدم عليه السلام: (إن هذا القول حق وما نطقه إلا بعض الحكماء، ولكني لم أسمع به حتى الساعة)^(٢).

ويبدو أن هذه المصطلحات المستعارة من مباحث النحاة لا ترد دائماً لتشخيص النظمية، لأنها ترد أحياناً لمجرد الإشارة إلى الموزون دون أن تكون حاملة لأية دلالة معيارية، لذا فإن السياق هو الذي يسمح بتحديد الدلالة النقدية المعيارية أو الوصفية التي تحملها وإن كنا نحس بأن أبا العلاء يميل إلى استعمالها في سياقها المعياري أي تشخيص النظمية.

III - لفت النظر إلى الشخصية العلمية للناظم:

أي نفي الشاعرية عن صاحب الكلام الموزون بالتنبيه على أنه لعالم وليس لشاعر كما يتضح من قوله في سياق الكشف عن رداء استعمال البحري في بيت له «ما فتى» بحذف ما: (إذا رويت تفتاً فهي من قولهم: ما فتى أي ما زال، وهذا رديء جداً. وقد جاء في شعر بعض العلماء «فتت» مهموزاً^(٣)، فالرداءة التي وجدها في الرواية التي نسبت الاستعمال إلى البحري لم يجد لها نظيراً إلا في نظم العلماء.

وقد تحل شخصية الحكيم محل شخصية العالم كما ورد في قوله عن الأبيات التي نسبها واضعها إلى آدم^(٤)، وكل ذلك ونظيره نص على أن الكلام المنظوم ليس لشاعر، ولا يقول الشعر الحقيقي إلا شاعر.

ومن بين العلماء من تكون شهرة أسمائهم مقترنة برسوخهم في العلم وتبريزهم فيه إذ يكفي ذكر الاسم ليستحضر ذهن صورة العالم أو شخصيته العلمية، ولذلك

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٩.

(٢) نفسه: ص ٣٦٠.

(٣) عبث الوليد: ص ١١٧.

(٤) انظر ما تقدم، ورسالة الغفران: ص ٣٦٠.

نجد أبا العلاء يتخذ من ذكر أسماء بعض العلماء عند تعرضه للنظمية سبيلًا إلى نفي الشعرية عما ينظمونه من كلام موزون.

فأبو الطيب اللغوي العالم المشهور كان (يتعاطى شيئاً من النظم)^(١)، وأراجيز رؤية في رأيه تلتقي في نظميتها وفقر شعريتها بما نظمه ابن دريد^(٢) من قواف متكلفة وأشعار متعسفة.

وقد يحس أبو العلاء بأن العالم يتميز في بعض نظميه بإجادة تجعله متفوقاً على من سواه من العلماء لكن دون أن تلحقه طبقة الشعراء، فيصفه بالنظر إلى ما استجد من نظميه بالأديب وكأن هذه الصفة لديه تجسيد لمرحلة تتوسط بين الشاعرية والناظمية.

فمن بدائع عدي بن زيد الشعرية صادية نظمها على السريع الموقوف: (وقد عمل أديب من أدباء الإسلام قصيدة على هذا الوزن، وهو المعروف بأبي بكر بن دريد)^(٣)، وابن القارح رغم ما نظمه من أشعار في رضوان وزفر خازني الجنان يظل في رحلة الغفران معروفاً بعلي بن منصور (الحلبي الأديب)^(٤) لا الشاعر، لأن هذا اللقب الأخير في رأي أبي العلاء لا يوصف به إلا من خلصت غريزته فأبعثته عن جفاء النظمية وبرودتها.

IV - التنبيه على أن الموزون مصنوع موضوع:

والمقصود لفت نظر القارئ إلى أن بعض ما ينسب إلى الشعراء من شواهد وأبيات ليس إلا كلاماً مفتعلاً وضعه بعض العلماء ثم نسبته إلى من لم يقله، وذلك

(١) رسالة الغفران: ص ٥٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٨٩ و ٤٨٦، وانظر رسائله / عطية . ص ١٠٨، حيث يسخر أبو العلاء في خفاء من تناول هذا العالم على أبي نواس.

(٣) رسالة الغفران: ص ١٨٩.

(٤) نفسه: ص ٢٥٦.

بالتنبية على جفاء قوافيه وقبح وزنه وما سوى ذلك من علامات التكلف. وقد يكتفي بالتلميح إلى النظامية المفتعلة من خلال الإشارة المقتضبة إلى أن البيت (بيت معنى)^(١)، أو أنه مما ينشده أصحاب المعاني^(٢) وكأن أبيات المعاني لديه أو بعضها ألغاز مفتعلة قصد فيها إلى المعنى وإن استعير من الشعر وزنه، والافتعال لديه من مظاهر النظامية. إن للشعر لدى أبي العلاء شرائطه التي تجعله متميزاً عن النظم وإن اشتركا في الوزن، وإذا كان العالم يملك من المعارف والعلوم ما يجعله محيطاً بقواعد صناعة الشعر وقوانينها، فإن هذه الإحاطة لا تكفي لجعله شاعراً إذا لم توهب له غريزة قول الشعر، فكل كلام موزون لا توجهه الغريزة لا يكون إلا نظماً لأن النظامية مظهر من مظاهر الإخلال بشرائط الشعر، والإخلال بها مرتبط بضعف الغريزة، وضعفها سمة يراها أبو العلاء لصيقة بالعلماء.

وقد يكون هذا الإخلال مقصوداً فتكون النظامية إذ ذاك مقصودة لأن الشاعر يكون واعياً بذلك، لكن هذه الصورة الاختيارية نادرة وإن كنا نجد بعض ملامحها عند بشار وأبي العاتية وبعض كبار الشعراء الذين كانوا يعتمدون أن يجعلوا من نظامية القصيدة هجاء خفياً^(٣) للممدوح أو نوعاً من العبث.

ولعل أدل النماذج على التحول المقصود إلى النظامية ديوان اللزوم الذي صرح أبو العلاء في مقدمته بأنه ليس إلا نظماً فقير الشعرية، وقد يكون هذا من بين ما جعل بعض النقاد كابن خلدون ينعته بأنه مجرد ناظم^(٤).

لكن هذه النظامية الاختيارية في أشعار بعض كبار الشعراء لا تعد شاهداً على ضعف غرائزهم لصراحة القصد فيها، أما نظامية موزون العلماء فشاهد قوي على ضعف الغريزة لأن العالم في رأي أبي العلاء لا يستطيع وإن استثمر كل معارفه ونقح

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٥١.

(٢) نفسه: ص ٥٤١.

(٣) انظر قول مهيبار: رفض الكلام الوغد يعلم أنه ... يهجي - سوى فقري - بما هو يمدح، ديوانه: ٢١٥/١.

(٤) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

ونخل أن يتعداها إلى الشعرية المستلذة إذ الشعر غير العلم، وهذا سر ربطه الوزن بالشرائط عند تعريفه للشعر. فالموزون المفتقر إلى الشرائط نظم^(١) والشرائط المفتقرة إلى الوزن نثر، والشعر لا يتحقق إلا بالجمع بينهما، وهذا ما لا يستطيعه العالم في رأيه.

إن دعوى نظام الشعر لديه خلة لا تفتقد معها زلة، (وإذا جاء الروي فضح الغوي، ولو قيل إن القافية سميت قافية لأنها تقفو الجاهل بها أي تعييه لكان ذلك مذهباً من القول، والقريض مشابه أم أدراص، ومن سلكها غير خبير فكأنما سقط من ثبير)^(٢). وقد يكون هذا مقصود الناقد المجهول في قوله قديماً: (إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم)^(٣).

لقد جعل أبو العلاء من فضح النظمية أحد همومه النقدية وهو يصوغ نظريته الشعرية، ولم يكن ذلك عائداً إلى نفور ذوقه الشعري مما كان العلماء ينظمونه فحسب، ولكن إلى إحساسه بأن قبول مثل هذا النظم يعد مشاركة في وأد جودة الشعر وطمس صورة الشاعر الحقيقي، ولذلك لم يستطع رغم رزاقته ووقاره أن يكبح غضبه وهو يفضح أحد نقاد شعره المتطاولين على الشعر وصناعته في قوله:

وَمُذْ قَالَ إِنَّ ابْنَ اللَّئِيمَةِ شَاعِرٌ

نُؤُو الْجَهْلِ مَاتَ الشَّعْرُ وَالشُّعْرَاءُ^(٤)

(١) يصور بعض الشعراء هذه النظمية في قوله لابن طيفور:

عذمتك يا ابن أبي طاهر ... وأطعمت ثلكك من شاعر.

فما أنت سخن ولا بارد ... وما بين نين سوى الفاتر

وأنت كذلك تغشي النفو ... س تغشي الفاتر الخائر. العمدة: ١١٦/١

(٢) الصاهل والشاحج . ص ١٥٦.

(٣) العمدة : ١١٧/١ .

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٣٩٧، وقارن بقول أبي تمام: ألا إن نفس الشعر ماتت... ديوانه : ٥٨٤/٤، و انظر

زجر النابج: ص ٦٧، حيث يعرض بجهل المعترض عليه بنساليب الشعر بقوله: (وإنما أتى هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم).

المبحث الثاني العلماء ونقد الشعر

رغم تسلط العلماء في وقت مبكر على كل مجالات المعرفة - والشعر من بينها - اعترف النقاد بأن الشعراء (أبصر به من العلماء بألته من نحو وغريب ومثل وما أشبه ذلك ولو كانوا دونهم بدرجات، وكيف إن قاربوهم أو كانوا منهم بسبب)^(١).

ولعل أبا العلاء كان أدري بهذا من غيره، فقد جمع إلى حس الشاعر معارف العلماء، ولذلك نجده يلقب الشعراء بذوي الأفهام في قوله :

يَا غَيْثُ فَهَمْ ذَوِي الْأَفْهَامِ إِنَّ سَدْرَتِ

إِبْلِي فَمَرَاكَ يَشْفِيهَا مِنَ السَّدْرِ^(٢)

ويختار الفاخنة لتكون حكمًا بين من يقول الشعر من الحيوان معللاً ذلك بقوله على لسان الصاهل: (إنما اخترت الفاخنة إذ كانت شاعرة فأردت أن أستعين بها على أحكام الشعر)^(٣).

كما نجده يطمع ابن القارح بعد أن أيأسه من الملائكة. في أن يجد لشعره قبولاً لدى حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه (لأنه شاعر وإخوته شعراء وكذلك أبوه وجده...)^(٤).

(١) العمدة : ١١٧/١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٦٣، وانظر قول البيهقي: (وأراد بنو الأفهام هاهنا الشعراء). شروح: ص ١٦٣.

(٣) الصاهل والشاحج : ص ١٩٨.

(٤) رسالة الغفران: ص ٢٥٣.

إن الشاعر لدى أبي العلاء يستحق هذا اللقب بما ينظمه من شعر كما يستحق العالم لقبه بما يعلمه من معارف، ولذلك رفض أن ينسب النمر بن تولب إلى علم الحديث لأن بصره بالشعر وتطويعه للكلم يكفيانه شهرة^(١)، كما رفض أن ينسب العالم إلى الشعر لأن علمه يكفيه^(٢).

ويبدو هذا الفصل بين خبرة الشاعر وعلم العالم صريحاً في ترجيحه كفة الشاعر إذا ما تعارض حكمهما في قضية شعرية ما، فالعلماء يختلفون في إنشاد قول أبي الطيب:

إِذَا دَاءٌ هَفَا بُفَرَّاطٌ عَنْهُ
فَلَمْ يُعْرِفْ لَصَاحِبِهِ ضَرْبُ

لكن بصره بالشعر يجعله يرى أن أصح ما يقال: (إذا داء، أي هذا داء. فأما من يروي «إذا داء» بكسر الهمزة فلا وجه لروايته)^(٣). ويبدو أنه لثقته في غريزته الشعرية كان يتمسك بمثل آرائه هذه في دروسه وإملائه كما يؤكد ذلك تلميذه التبريزي في قوله: (قرأت على أبي العلاء: «إذا داء» بكسر الهمزة، فرد علي وقال: «إذا داء»، بفتح الهمزة لا غير)^(٤). ويختلف العلماء أيضاً في رواية قول نفس الشاعر: (ولو قلم ألقيت في شق رأسه)، فالبغداديون ينشدون شق (بفتح الشين، وحكى أبو الفتح محمد بن الحسين، وكان يلي لأبي الطيب أمراً. أنه سمعه ينشد «في شق رأسه» فقال أبو

(١) رسالة الغفران: ص ١٥٤، حيث يقول أبو العلاء عن النمر. (فقد كان أسلم وروى حديثاً منفرداً وحسبنا به للكلم مسرّداً).

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، حيث قوله على لسان الشاحج: (ولدي بمن الله من العلوم الغريبة والآداب الشاربية ما يغنيني عن التجميل بطويل القريض فكيف بقصيره، ويمنعني من التكرار بمطاحله وعروجه فكيف بغذه وتوامه).

(٣) اللامع العزيزي / الموضح . ورقة ٥٥. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه : ٢٠٣/١.

(٤) الموضح : ورقة ٥٥.

الطيب: شق. والمعنيان متقاربان. ويجوز أن يكون أبو الطيب عن له في الفتح والكسر رأي^(١). ويتضح من النص أن أبا العلاء لم يتبين الرأي الذي يفترض أنه عن أبي الطيب، لكن ذلك لم يمنعه رغم حكمه بتقارب المعنيين من أن يتبنى ما راه الشاعر معللاً ذلك بأن الكسر (أشد مبالغة من الفتح)^(٢).

ولا يعود هذا الترجيح إلى أنه كان يثق في خبرة الشعراء ثقة غير محصنة، فنحن نجد في مؤلفاته ما يفيد أنه لم يكن يتردد في الكشف عن أخطاء الشعراء^(٣) إذا ما أخطأوا، لكن تخطئة الشاعر لا تكون بالسهولة التي يمكن أن تتم بها تخطئة العالم لأن ما قد يبدو خطأ قد يكون عين الصواب: (فأما قول أبي الطيب: (أجارك يا أسد الفرائيس مكرم)، فكنت أظنه عنى فرائيس جلق ثم أنكر ذكره الأسد لأن ذلك الموضع ليس مما تخطر فيه، حتى حدث محدث أنه أراد الموضع المعروف بالفرائيس، وهو قريب من قنسرين والأجم)^(٤).

نفقته في خبرة الشعراء - إذن - كانت ثقة شاعر ناقد يعلم كل العلم أن غريزة الشاعر وخبرته غير أقيسة العالم وقواعده، ولعل هذا ما يفسر تنزيهه أبا تمام عن الخطأ وتبرئته منه، وامتناعه من أن ينسب إليه الخلل الذي تضمنته أبيات للمرقش رواها الطائي في كتاب له جمع فيه أشعار القبائل^(٥).

ولا نشك في أن التخطئة كانت ستكون صريحة وساخرة لو كان ناقل هذه الأبيات المختلة عالماً من العلماء، أما وقد نقلها شاعر خبير فإن ما يراه أبو العلاء مقبولاً أن ينسب ما فيها من فساد إلى ناسخ الكتاب أو إلى المصدر الأول الذي نقل منه الطائي.

(١) اللامع العزيمي / الموضح : ورقة ١١٧.

(٢) نفسه : ورقة ١١٧.

(٣) انظر مثلاً تنبئه أخطاء أبي عبادة البحري، في عبث الوليد.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ٢٥٥/٢.

(٥) الصاهل والشاحج : ص ٥٤٣. وانظر النص الوارد في ما تقدم.

وليس المقصود من هذا أن تذوق الشعر في رأيه، مقصور على الشعراء وحدهم، فقد سبقت الإشارة^(١) إلى أنه يجعل للمتلقي نفس القدرة إلا أنه يشترط فيه أن يكون مالكاً لنفس الغريزة الشعرية أي الحس الشعري الذي يتوافر للشعراء، وليس ذلك بالميسر لكل المتلقين.

فكما خص الله قلة من الناس بالقدرة على بناء الأشعار خص قلة أخرى بالقدرة على تذوق جمال هذه الأشعار ونقدها، ولذلك فليس ينفع المتلقي أن يكون عالمًا بقواعد صناعة الشعر وقوانينها إذا كان يفتقر إلى غريزة إدراك الجمال الشعري وتذوقه، لأن أوجه هذا الجمال أمور خفية لا يستطيع العالم الإحاطة بها (حتى يكون مهيناً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة)^(٢).

لقد أدرك الجرجاني في نفس عصر أبي العلاء أن أفة الناقد الأدبي عموماً أن يكون (لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة وإلا إعراباً ظاهراً)^(٣)، فأكد أن العلم وحده لا يستطيع أن يكشف لصاحبه أسرار الجمال الكامن في النظم إذا لم يكن من أهل الذوق.

إن أبا العلاء باشتراطه توافر الغريزة للناقد كان يقصد إلى سد الباب في وجه من رام نقد الشعر من العلماء المسلحين بمختلف أصناف المعارف والعلوم، لأنه كان يؤمن بأن هذا النقد يتطلب استعداداً فطرياً غريزياً لا يكون بالضرورة ميسراً لكل العلماء وإن اتسعت معارفهم. وهذا الشك في ذوق العلماء وسلامة غرائزهم هو ما يفسر تتبعه لأوهام العلماء النقدية الناجمة في رأيه عما كان يعتبر تطاولاً منهم على الشعر وجمالياته.

(١) انظر تعريفه للشعر: ما تقدم، وانظر رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٤٢٠.

(٣) نفسه: ص ٢٢٥.

ولا يبدو أنه كان في موقفه هذا يصدر عن تعصب على العلماء أو بعضهم، فنقله عنهم^(١)، ووصفه لهم بأهل العلم^(٢)، ودفاعه عن بعضهم باعتباره ما اتهموا به من تصحيف دعوى (من بعض العلماء على بعض)^(٣)، وتجويزه (أن يكون من ادعى عليه التصحيف سمعه من العرب كذلك)^(٤)، وتأذبه في رد بعض آرائهم العلمية^(٥). (كل ذلك) دليل على إجلاله لهم في مجال اختصاصهم. ولا أدل على ذلك من ترده في الجزم بما بدا له صواباً تسليماً بما نقلوه رغم تصريحه بأن كل منقول قابل للدفع والرد إلا ما ورد في الكتاب العزيز^(٦) والحديث المأثور: (والمصاب فيما يزعمون قصب السكر، وقد ذكره المتأخرون من أصحاب اللغة في كتبهم. ويقال إن هذه اللفظة وجدت قديماً في ديوان الأهواز، ولولا أن التسليم للنقل واجب لنهبت إلى أن هذه الكلمة مصحفة، وأنها المصات جمع مصّة، لأن العادة أن يُمص هذا القصب)^(٧).

لكن هذا الإجلال كله ما يلبث أن يتراجع أو يختفي عندما يكون كلامه رداً على ما كان يعده من تصورات العلماء النقدية إخلالاً بالشعرية، وكأنه كان يخشى أن تصبح «فتاويهم الشعرية»، لشهرتهم ومكانتهم العلمية وثقة القراء والمحصلين في آرائهم الأصل الذي يحتكم إليه الشعراء والنقاد.

(١) انظر مثلاً قوله: (وأنشد الفضل بن سلمة..) ضوء السقط ورقة ٥٣ ب/ تحقيق، ص: ٢٤٦، ونقله عن أبي عبيدة: الصامل والشاحج: ص ٦٣٢.

(٢) الصامل والشاحج: ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

(٣) نفسه: ص ٣٠٣.

(٤) نفسه: ص ٣٠٣.

(٥) انظر مثلاً رسالة الملائكة: ص ١٣٤ - ١٣٥.

(٦) زجر النابج: ص ٨٣ - ٨٧ و ص ١٤٢.

(٧) رسالة الدواوين / رسائله / ! عباس: ٤٣/١. وانظر رسالة الغفران: ص ١٦٥، حيث يورد للمصاب بالمفهوم المتداول بين العلماء. وانظر قوله في الصامل والشاحج: ص ٢١٧: (... فإن أبا زيد الانصاري ذكر الشبهان في جملة الغضاه الشاكاة، ولولا ذلك لم أذكره لك، إذ كان غير أبي زيد يزعم أن الشبهان الثمام...). وانظر: ص ٦٣٢

وقد أبدى الجرجاني في نفس العصر مثل هذا التخوف عندما أبان (أن القول الفاسد والرأي المدخول إذا كان صدوره عن قوم لهم نباهة وصيت وعلو منزلة في أنواع من العلوم غير العلم الذي قالوا ذلك القول فيه، ثم وقع في الألسن فتداولته ونشرته وفشا وظهر وكثر الناقلون له والمشيرون بذكره صار ترك النظر فيه سنة والتقليد ديناً، ورأيت الذين هم أهل ذلك العلم وخاصته والممارسون له والذين هم خلقاء أن يعرفوا وجه الغلط والخطأ فيه - لو أنهم نظروا فيه - كالأجانب الذين ليسوا من أهله في قبوله والعمل به والركون إليه، ووجدتهم قد أعطوه مقادتهم ولأنوا له جانبهم، وأوهمهم النظر إلى منتهى ومنتهى ثم اشتهاره وانتشاره وإطباق الجمع بعد الجمع عليه أن الضن به أصوب والمحاماة عليه أولى^(١)).

ويظهر أن أبا العلاء لم يكن يتهبب تصحيح مثل هذه الأوهام إذا ما كان الشعر هو موضوعها، لأنه كان يعدها «جناية» على الشعرية لا يجوز التستر عنها ولو تعلق الأمر بعالم كبير تشهد له تأليفه وشهرته وقدمه بالنباهة والتبريز. ومن بين ما عابه على العلماء سقم أنواقهم في اختيار الشواهد الشعرية، وأوهمهم في رواية الأشعار ونقلها وفي شروحها وتفسيرها.

أولاً - العلماء وشعرية الشاهد:

لعل من بين ما يميز المرحلة الأولى لجمع الأشعار القديمة وتدوينها ارتباطها بتدوين اللغة العربية وتأسيس قواعدها، ويعني هذا أن العلماء الرواة الذين تولوا وضع هذه القواعد كانوا هم أنفسهم الجماع الذين يبحثون عن الأشعار ويدونونها.

ويبدو أن هذا التداخل بين شخصيتي العالم اللغوي والجامع المدون كانت تؤدي إلى إهمال نصوص شعرية كثيرة لا لسبب سوى أنها لم تكن - ثقافياً - تنسجم مع صورة اللغة / المقياس التي تبناها العلماء وهم يرسخون قواعدهم وأقيستهم.

(١) دلائل الإعجاز : ص ٣٥٧ - ٣٥٨.

لقد كان العالم لغويًا ونحويًا، وجمع الشعركان غاية له، ورغم وضوح الغاية ظاهرا لا يمكن الاطمئنان إلى أن هذا العالم كان يجمع الأشعار محسًا بقيمتها الفنية كعلمه بقيمتها العلمية، فالعلماء في هذه المرحلة - بصريين كانوا أم كوفيين - لم يكونوا ينظرون إلى الشعر باعتباره بناء فنيا تتحكم فيه أنساق جمالية ولكن باعتباره بناء لغويًا تتحكم فيه أنساق معجمية صرفية نحوية، وما كانوا يحتجون به من أشعار ويستشهدون لم يكن يكتسب حجته إلا إذا استطاع أن يصبح ترجمة صريحة للنسق المعجمي أو الصرفي النحوي الذي يتمثله العالم تمثلا قريبا، فكل شعر لم يكن يحمل دلالة علمية معجمية أو صرفية نحوية أو ما سوى ذلك من الدلالات العلمية كان يعد ثانويًا عند الاختيار والجمع لقصوره أن يكون شاهداً. فالشعر عندهم كان هو الشاهد، والشاهد ما فسر قاعدة صرفية نحوية أو استعمالاً لغويًا أو أي قضية علمية ورسخها.

إن ما يقوله أعرابي مجهول بل وما يقوله الطفل والأمة قد يصبح عند العالم المدون أهم مما قاله امرؤ القيس أو طرفة، لأن الغاية من جمع الشعر كانت غاية علمية موضوعها التعقيد والتنظيم لا الجمال الشعري.

وقد ظل هذا المقياس حاضراً حتى لدى النقاد الذين حاولوا أن يؤلفوا في الشعر من حيث هو شعر، فابن سلام الذي خصص كتابه لفحول الشعراء يجعل من أولى دواعي قبول الشعر معانيه الأخلاقية وحجته اللغوية، أما الدواعي الفنية الشعرية فلا تظهر إلا بعد استنفاد ما هو نفعي منها^(١).

وقد كشف الجاحظ في وقت مبكر عن ضعف شعرية ما كان العلماء يختارونه من أشعار، عندما أعلن عن كونه لم يجد علم الشعر من حيث هو شعر إلا عند أدباء الكتاب^(٢).

(١) انظر طبقات فحول الشعراء: ٤/١، حيث يقدم ابن سلام المعيار الأخلاقي والعلمي على الجمالي عند اختيار الشعر.
(٢) انظر العمدة: ١٠٥/٢، حيث ينقل ابن رشيقي قول الجاحظ: (طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فغطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالآيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب).

ورغم كون الاهتمام بما في الأشعار القديمة من جمال شعري رفيع قد استيقظ^(١) في المراحل اللاحقة لم تتراجع سلطة النزعة العلمية كما تشهد بذلك الخصومات النقدية بين الشعراء والعلماء أو بين العلماء والنقاد المتذوقين حول الشعراء، وإن كانت شخصية العالم قد أصبحت تختفي أحياناً خلف صفة الأديب المشارك عوض النحوي اللغوي.

ولكل ذلك نجد أبا العلاء يخصص حيزاً من تفكيره النقدي لمحاكمة هؤلاء العلماء الذين عجزوا لضعف غرائزهم عن تمييز البعد الشعري من البعد العلمي، فخلطوا في شواهدهم بين ما هو نظم خائر وشعر منساب.

وإذا كان هذا الشاعر الناقد المفكر قد حاكم بجرأته النقدية الأخلاق والسياسة وخاض في قضايا فلسفية وكلامية جعلته يتهم في اعتقاده، فإن من الطبيعي ألا يكون قد وجد حرجاً في محاكمة العلماء الذين توهموا أن قواعدهم وأقيستهم تجعلهم أكبر من الشعر والشاعر.

لقد اعترف لهؤلاء بفضيلة العلم في مجال تخصصهم لكنه لم يغفر لهم جنائيتهم على الشعرية، لذا نجده لا يتحرج من نعتهم أحياناً بالسفه والوهم فضلاً عن المعلمين، فهذا اللقب كان يعد قبحاً خفياً في معارف بعضهم.

ويظل تصورهم غير الشعري للشاهد من أهم أسباب مهاجمته لهم: (فأخبرني عن هذا البيت الذي يروى لك:

أَزْعَدُوا سَاعَةَ الْهَيَاجِ وَأَبْرَقُوا

نَا كَمَا تُوعِدُ الْفُحُولُ الْفُحُولَا

فإن «الأصمعي» كان ينكره ويقول: إنه مولد، وكان أبو زيد «يستشهد به ويثبته فيقول: طال الأبد على لبد، لقد نسيت ما قلت في الدار الفانية، فما الذي أنكر منه؟»

(١) دراسة المستشرقين: ص ٤٩.

فيقول: زعم الأصمعي أنه لا يقال أرعد وأبرق في الوعيد ولا في السحاب.
فيقول: إن ذلك لخطأ من القول وإن هذا البيت لم يقله إلا رجل من جزم الفصاحة إما
أنا وإما سواي فخذ به وأعرض عن قول السفهاء»^(١).

فقول مهلهل: أرعدوا... بيت فصيح لدى أبي العلاء ويؤكد ذلك استشهاد أبي
زيد الأنصاري به وإثباته له في مرويّاته، أما إنكار الأصمعي ما أنكره منه اعتماداً على
أقيسته وحكمه عليه بأنه مولد فقياس يرفضه أبو العلاء، لأن العربية لديه أوسع من
أن يحيط بها عالم^(٢).

وإذا كان أبو العلاء قد أحس بغريزته أن هذا البيت وإن لم يجزم بنسبته إلى
صاحبه بناء شعري فصيح قديم، فإن ما وجده مناسباً لكشف وهم الأصمعي تخطتته
صراحة ونعته بالسفه مع الدعوة إلى عدم الأخذ برأيه.

إن مكانة الأصمعي العلمية وشهرته لم تشفعا له لدى الشيخ لا لأنه كان يستهين
بعلمه ولكن لنفوره مما عده تعسفاً من هذا العالم في إخضاع الشعرية للقياس
العلمي، ومثل هذا التعسف لا يكون إلا تطاولاً على الشعر لأن الغريزة لا القياس هي
المرشد إلى خبايا الشعرية.

ويبدو أن إعجابه بيسيوييه وكتابه كان وراء تجنبه عدم ثلّبه ونعته بمثل ما نعت به
الأصمعي، لكنه لم يتردد رغم ذلك في وصفه بالوهم وبأنه نطق بأمر لا يخبره: (فكيف
تنشد قولك:

وَلَيْسَ بِمَعْرُوفٍ لَنَا أَنْ نُرُدَّهَا
صَحَاحًا وَلَا مُسْتَنْكَرًا أَنْ نُعَقِّرَا

(١) رسالة الغفران: ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

(٢) انظر قوله في رسالة الملائكة: ص ٢٣٢: (... لأن اللغة واسعة جداً ولا يمكن أن يدعى حصولها في الكتب
عن آخرها).

أقول: ولا مستنكرًا أم مستنكر، فيقول الجعدي: بل مستنكرًا، فيقول الشيخ: فإن أنشد منشد «مستنكر» ما تصنع به؟ فيقول: أزجره وأزيره نطق بأمر لا يخبره. فيقول الشيخ طول الله له أمد البقاء: إنا لله وإنا إليه راجعون ما أرى سبويه إلا وهم في هذا البيت لأن أبا ليلي أدرك جاهلية وإسلامًا وغذي بالفصاحة غلامًا^(١).

إن ما يعيبه أبو العلاء على سبويه ليس الرأي نفسه من حيث هو اجتهاد لغوي، ولكن تقديمه القياس^(٢) النحوي على استعمال شعري فصيح كان وليد الغريزة والطبع لا القواعد النحوية كما يفهم من إشارته إلى أن النابغة الذي ينتمي إلى عصور الفصاحة الفطرية غذي بهذه الفصاحة منذ كان غلامًا ناشئًا.

إن الأصل في الشاهد لديه - وإن ورد مفردًا - كونه شعرًا قبل كونه حجة لغوية أو علمية، ويفسر هذا التصور عنايته الخاصة بالشواهد ووقوفه عندها في مؤلفاته^(٣) ومؤلفات غيره، وتأمله في أنواعها وسياقاتها ونظميتها وشعريتها: (وقد تأملت شواهد إصلاح المنطق فوجدتها عشرة أنواع في عدة إخوة الصديق لما تظاهروا على غير حقيق، وتزيد على عشرة بواحد كأخي يوسف لم يكن بالشاهد، والشعر الأول وإن كان سبب الأثرة وصحيفة المائرة فإنه كذوب القالة نموم الإطالة، وإن «قفا نبك» على حسنهما وقدم سنهما لتقر بما يبطل شهادة العدل الرضى فكيف بالبغي الأنثى، قاتلها الله عجوزًا، لو كانت بشرية كانت من أغوى البرية، وقد تهادى بأبي يوسف رحمه الله الاجتهاد في إقامة الأشهاد حتى أنشد رجلاً لضرب وإن معدًا من ذلك لجد مغضب أعلى فصاحته يستعان بالقرض ويستشهد بأحناش الأرض، ما رؤية عنده في تغير فما قولك في ضب دامي الأظافير)^(٤).

(١) رسالة الغفران: ص ٢١٠ - ٢١١. والحوار بين بن القارح والنابغة الجعدي في رحلة الغفران.

(٢) أي العطف على المجرور لفظًا عوض العطف على المحل.

(٣) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٦٤٣، ٦٩٠، ٥٧٣.

(٤) رسالته / عطية : ص ٤٧.

إن الاستشهاد في جوهره استثمار للشعر في حقول معرفية أخرى، ولعل من بين الأضرار التي لحقت الشعرية نتيجة هذا الاستثمار انفصال الشاهد عن سياقه الشعري وتحوله إلى بيت فارد^(١) لا يعرف ما قبله وما بعده، وقد كان الاهتمام اللاحق بالسياق الشعري الذي ولدته النزعة إلى حفظ الشواهد في سياقها الأصلي^(٢) سبباً في رواية أشعار كثيرة مستقلة عن المنظور العلمي ونزعة التقييد، أشعار لا تملك إلا قيمتها الشعرية الصرفة، وهو اهتمام خلص كثيراً من الشواهد من الشحوب الشعري الذي كان يصيبها نتيجة إفراد العلماء لها.

وفي بداية القرن الخامس كان أبو العلاء ما يزال يهتم نقدياً بمقاومة هذا الشحوب، وذلك من خلال لفته النظر إلى أهمية السياق الشعري للشاهد كما يبدو جلياً من مثل قوله: (وإنما أنشدت هذه الأبيات لأجل البيت الأخير)^(٣)، أو قوله: (وأنا أذكر الأبيات لمكان البيت الواحد)^(٤).

إلا أن ما كان يؤرقه في مشكلة الشواهد الوهم الذي رسخ في الأذهان نتيجة اعتقاد المتأخرين أن ما استشهد به كبار العلماء من منظوم يجب أن يكون بالضرورة من أجود الأشعار لأنهم ما كانوا ليستشهدوا به لو لم يجدوه كذلك.

ولرفع هذا الوهم، ألم يكتف أبو العلاء بنفي العلاقة التبعية بين الشعرية والشاهد، ولكنه تجاوز ذلك إلى اتهام العلماء بالخلط بين ما هو شعري وما هو نظمي عند اختيارهم لشواهدهم.

فالرجز الذي عده من أضعف أصناف المنظوم وأرذلها كان مما ألع به العلماء فبالغوا في الاحتجاج به، لكن هذا الاستشهاد لدى أبي العلاء لا يغير من كونه نظماً

(١) انظر قوله في رسالة اللانكة : ص ١٩٧ : (... بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله).

(٢) انظر دراسات المستشرقين : ص ٤٨ .

(٣) الصاهل والشاحج : ص ٦٩٠ .

(٤) نفسه: ص ٦٤٣ .

سفسافاً وإن كان قد بهر كبار العلماء بمادته العلمية اللغوية الغنية التي كان يعدها مفتعلة، والافتعال لديه - كما أوضحت - مظهر من مظاهر النظمية.

وليبرز ذلك، يجعل ابن القارح في رحلة الغفران يعير رؤية الراجز بجفاء نظمه ونبوه في السمع: (فيغضب رؤية ويقول: ألي تقول هذا وعني أخذ الخليل وكذلك أبو عمرو بن العلاء، وقد غبرت في الدار السالفة تفتخر باللفظة تقع إليك مما نقله أولئك عني وعن أشباهي. فإذا رأى - لا زال خصمه مغلباً - ما في رؤية من الانتحاء قال: لو سبك رجلك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة، ولقد بلغني أن أبا مسلم كلمك بكلام فيه ابن ثأداء فلم تعرفها حتى سألت عنها بالحي. ولقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق وإن غيرك أولى بالأعطية والصلات)^(١).

فروية الذي جعله أمثال الخليل وأبي عمرو من العلماء حجة على فصاحة اللغة كان لدى أبي العلاء أضعف فصاحة وأجهل من أن يعرف معاني ألفاظ غريبة كان العجم يعرفونها في عصره، ولذلك اعتبر غرابية لغة أشعاره غرابية متكلفة كان ينفق بها نظمه لينال به الصلات وهو لا يستحقها.

وهذا الاستخفاف وإن كان في ظاهره فضحاً لنظمية كثير مما كان العلماء يستشهدون به من رجز يعد في جوهره فضحاً لضعف غرائزهم وكشفاً عن بطلان رأي من زعم أن العلماء كانوا يصدرون في اختيار شواهدهم عن ذوق شعري سليم. ولما يستثنى أبو العلاء رئيسهم سيبويه نفسه، فنفيه الشعرية عن بعض ما كان يستشهد به من أبيات يبدو واضحاً في قوله على لسان ابن القارح: (فيقول رؤية: أليس رئيسكم في القديم والذي ضهلت إليه المقاييس كان يستشهد بقولي ويجعلني له كالإمام، فيقول وهو بالقول منطق: لا فخر لك أن استشهد بكلامك، فقد وجدناهم

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٥ - ٣٧٦.

يستشهدون بكلام أمة وكعاء... وكم روى النحاة عن طفل ما له في الأدب من كفل وعن امرأة لم تعد يوماً في الدراة^(١) إن من يسوي عند اختيار الشاهد بين أشعار الفحول وكلام الإمام والأطفال والنساء، لا يجوز انتمانه على الشعرية وإن صح انتمانه على العلم، لأن في تلك التسوية ما يدل على ركافة الغريزة وعدم خلوصها، ومن ركت غريزته لا يحق له التناول على الشعر ونقده ولو كان من أنبه العلماء وأرسخهم علماً.

أما الشاهد المصنوع فنظميته متأصلة، والعلماء لا يتحملون بسببه وزر الاختيار والإثبات ولكن وزر صنعه وافتعاله قصد الاحتجاج به، لأن المصنوع وإن راج وتدول في مجالس العلماء لا يكون إلا نظماً، ولذلك يكتفي أبو العلاء بالإشارة إلى أنه موضوع مفتعل ليجعله أحد مظاهر جنابة العلماء على الشعرية وتناولهم على الشعر.

ثانياً - العلماء ورواية الشعر:

قد يفهم الدارس من إجابة أبي العلاء لتلميذه الذي طالبه بسند إحدى الروايات بأن عليه أن يبحث عن ذلك عند غيره من الشيوخ لأن دروسه قائمة على الدراية^(٢)، أن عنايته العلمية كانت منصرفة إلى الدراية دون الرواية، ومثل هذا الفهم يكون صحيحاً إذا كان مفهوم الرواية يتحدد من حيث هي طريقة في التحمل تعتمد على الأسانيد المتصلة والسماع المباشر من الشيوخ الموثوق بعلمهم.

واعتماداه في تحصيل المعارف^(٣) على نقائس الكتب التي خطها مؤلفوها أنفسهم أو نسخها كبار العلماء وحذاق النساخ - في عصر نافست فيه خزائن الكتب حلقات

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٦.

(٢) انظر الإنباه: ١٠٤/١، حيث ذكر قوله للتبريزي حين طالبه بسند إصلاح المنطق متصلاً: (إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري)، وقارن ذلك باعتذار القالي للاندلسيين بقله علمه علم رواية لا دراية. الذخيرة. ١٤/ ١/١.

(٣) إشارته إلى أنه لم يستجد العلم من شيخ بعد بلوغه العشرين، وقلة أسماء شيوخه بالقياس إلى سعة محفوظه وكثرة مصنفاة، دليل على أنه جعل مخطوطات الخزائن مصدر علومه. انظر ما تقدم.

الدرس - كان يجعل زاده من الأسانيد والعنعنات زهيداً في عين من شغف من التلاميذ بهذه الطريقة في رواية العلم وتحمله.

إلا أن عدم تبريزه في الرواية من حيث هي أسانيد متصلة لا يعني مطلقاً قلة محصوله منها من حيث هي مرويات ومتون محفوظة، فمحفوظه لم يكن يقف به عند مشاركة غيره من العلماء في ما روهه ولكنه كان يتجاوز ذلك ليحمله محيطاً بالروايات المتعددة والمتنوعة التي تتعلق بنفس الموضوع أو القضية العلمية.

فهو يعرف مثلاً أوجه الروايات المختلفة في شعر النابغة كما يعرف ما لم يرو من شعره في أكثر الروايات^(١)، ويعرف أن كثيراً من الرواة لم يرووا قول امرئ القيس: (إذا قلت هذا صاحب قد رضىته)^(٢)، وأنهم اختلفوا في أبيات من شعره^(٣)، بل إن الإحاطة تصبح لديه أحياناً شبه تفرد بالرواية كما يتبين من خبر تفرده برواية بيت لأبي تمام عجز التبريزي عن الوصول إليه فاكثفى بإثبات شرح الشيخ له^(٤).

إن عناية أبي العلاء بالمرويات لم تكن عناية حافظ فحسب ولكن عناية خبير مدقق يميز الروايات القديمة^(٥) من المتأخرة، ومرويات قدماء البصريين^(٦) من مرويات

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٢) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٣) رسالة لللائكة: ص ١٣٦.

(٤) شرح ديوان أبي تمام: ٣٣٠/٤. وانظر نص الخبر في ما تقدم.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣. حيث يشير إلى رواية قديمة بالكف في بيت شعري، ورواية أخرى مغيرة لا كف فيها.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٢٢٦، حيث قوله: (فكان المبرد ينشده بالداو وكان ثعلب ينشده بالباء، والبصريون المتقدمون ينشدونه بالياء). والمراد «جرب» قول الشاعر: سقى الله أمواها عرفت مكانها ... جراباً وملكوها ويذر والفمرا.

متأخريهم، ويعرف من أشعار الشعراء ما ورد في دواوينهم^(١) أو قصائدهم^(٢) وما لم يرد، وما نسب إلى أكثر من واحد^(٣) منهم وما لم يسم قائله^(٤).

ولكل ذلك فإن تعرضه لمرويات العلماء وتخطئته لهم ورده بعض أرائهم لا يعد تطاولاً من شاعر على عالم ولكن مناظرة عالم لعالم فتقرغه إلى العلوم بعد تطبيقه الشعر الذي كان قد حذقه وشهر به جعله يمتلك خبرة علمية نقدية مكنته من التصدي لآراء مختلف أجيال العلماء ورواياتهم باعتبارهم ندا لهم، وليست هذه الخبرة إلا الدراية التي نسبها إلى نفسه وميز بها دروسه ونشاطه العلمي.

إن بعض العلماء كانوا قد بلغوا من الشهرة والتبحر في العلوم ما جعل المتأخرين لا يجروؤن على مخالفتهم أو تخطئتهم لتسليمهم بأن ما صدر عنهم لا يمكن أن يكون مغلّة الخطأ، لكن أبا العلاء رغم تأخر زمانه لم يكن يتهيب هذه الشهرة العلمية، فما كان بعض العلماء المتأخرين يرونه في بعض القضايا أفضل لديه مما جاز على مذهب الخليل^(٥)، وسيبويه على شهرته وسعة علمه وهم في بعض أرائه ونطق بأمر لا يخبره^(٦).

(١) انظر مثلاً رسالة الغفران: ص ٥٠٣، حيث قوله : (ويروي للحارث بن حلزة، ولم أجده في ديوانه)، وقوله في الصاهل والشاحج: ص ٦٩٠ : (أنشد حبيب بن أوس في بعض اختياره لعبيد بن الأبرص، وليست توجد في ديوان عبيد، وقد أملاها علي بن سليمان، ولم يسم قائلًا). وانظر قوله في الفصول والغايات: ص ٣٩٦ : (وأنشد يعقوب في كتاب للعاني، وبعض الناس ينسبه إلى ذي الرمة، وليس في ديوانه...).

(٢) انظر مثلاً قوله في الصاهل والشاحج : ص ٦٥٤: (وهذا البيت يسند إلى كثير، وأكثر الرواة لا يثبت في قصيدته التي على التاء).

(٣) انظر مثلاً قوله في رسالة الغفران: ص ٢٧٤ : (...أسمعنا شيئاً من القصيدة الحائية التي تروى لعبيد مرة ولاؤس أخرى...)، وقوله في : ص ٢٧٧، عن بيت لجران العود: (وهذا البيت يروى لسحيم).

(٤) انظر مثلاً قوله في الصاهل والشاحج: ص ٥١٠ - ٥١١ : (ألا ترى إلى قول الجران.. وقال الآخر..). وانظر: ص ٥١٩

(٥) انظر رسائله / عطية : ص ١٢٠.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٢١٠ - ٢١١.

أما المبرد^(١) فما كان - في رأيه - ليصبح عالم العراق الأول لولا ضعف تصرف ثعلب في الآداب، وما كان ليزعم أن العطف على عاملين ممتنع^(٢) لو وجد العالم الذي يبطل زعمه، بل إن هذا التجرؤ كان يتحول لديه إلى تخطئة متعالية وتصويب ساخر عندما يتعلق الرد بقضية شعرية.

فالسيراني اللغوي المشهور لم يستسغ رواية الإقواء في قول الشاعر: (وزال بشاشة الوجه المليح) فرفضها واجتهد في تأويل التركيب وتغيير إعرابه لجعل الروي المكسور مضمومًا مفترضًا أن الشاعر قال: («وزال بشاشة الوجه المليح» بنصب بشاشة على التمييز وحذف التنوين لالتقاء الساكنين كما قال:

عَفَرُوا الَّذِي هَشَمَ الثَّرِيدَ لِقَوْمِهِ
وَرَجَالُ مَكَّةَ مُسْنِثُونَ عِجَافٌ^(٣)

لكن هذا الاجتهاد وإن دل على حذق صاحبه بصناعة النحو يظل لدى أبي العلاء شاهداً على تناول العالم النحوي على الشعر وعدم إحساسه بجماله، فهذا (الوجه الذي قاله أبو سعيد شر من إقواء عشر مرات في القصيدة الواحدة)^(٤).

إن الغريزة في رأي أبي العلاء تنفر دون شك من الإقواء وتتأذى به، لكن القبح الذي صير إليه السيراني البيت بتغييره الرواية وخوضه في ما هو من شأن الشعراء، يجعل العيب الأصلي وإن تردد أخف وأهون في الحس.

ويجتهد الفارسي ويبالغ في التكلف لتأويل البناء الصرفي للفعل «تأثاله» في قول ليبيد: (بموتر تأثاله إبهامها)، فيستقبح أبو العلاء ذلك ويجعل الشاعر في مشهد من

(١) انظر الصاهل والشاحج : ص ٦٠٨.

(٢) نفسه : ص ٧٠٦.

(٣) رسالة الففران : ص ٣٦٣.

(٤) نفسه: ص ٣٦٣.

مشاهد رحلة الغفران يقول كاشفاً عن ضعف الحس النقدي لدى الفارسي: (معترض لعن لم يعنه، الأمر أيسر مما ظن هذا المتكلف)^(١).

وفي مشهد آخر ساخر يظهر نفس العالم وقد أحاط به الشعراء يريدون به شرّاً وهم يقولون: (تأولت علينا وظلمتنا)^(٢)، وكان منهم الشاعر يزيد بن الحكم (وهو يقول: ويحك، أنشدت عني هذا البيت برفع الماء، يعني قوله: فَلَيْتَ كِفَافًا كَانَ شَرُّكَ كُفَّةً

وخيرك عني ما ارتوى الماء مُرْتَوِي

ولم أقل: إلا الماء. وكذلك زعمت أنني فتحت الميم في قلبي:

تَبَذَلْ خَلِيلاً بِي كَشْغَلِكِ شَخْلُهُ

فإنني خليلاً صالحاً بك مُقْتَوِي

وإنما قلت: مقتوي بضم الميم)^(٣).

ويجعل أبو العلاء لوم الشعراء للفارسي يتتابع في نفس المشهد، فيقول أحدهم: (تأولت علي أنني قلت:

يَا إِلَهِي مَا نُنْبِئُهُ فَتَائِيهِ

مَاءٌ رَوَاءٌ وَنَصِيٌّ كَوَلِيهِ

فحركت الياء في تأييه، ووالله ما فعلت ولا غيري من العرب)^(٤)، ويقول آخر:

(ادعيت علي أن الهاء راجعة على الدرس في قلبي:

هَذَا سُرَاقَةُ الْقُرْآنِ يَدْرُسُهُ

والمراء عند الرُشَا إِنَّ يَلْفَهَا نَيْبُ

(١) رسالة الغفران : ص ٢١٨.

(٢) نفسه: ص ٢٥٤.

(٣) نفسه: ص ٢٥٤.

(٤) نفسه: ص ٢٥٥.

أفمننون أنا حتى أعتقد ذلك^(١). إلا أن هذا النقد المجرح المشكك في سلامة غرائز العلماء الشعرية - رغم ميله إلى القسوة في صورتيه الجادة والساخرة - لا يبدو صادراً عن رغبة مجانية في مشاكسة أهل القياس والنظر من العلماء والشغب عليهم، فإنصافه لهم يتخذ أحياناً صورة الدفاع الصريح عن أرائهم كما يتجلى من مثل قوله: (وحكى المازني أنه سمع أبا عبيدة يقول: ما أكذب النحويين! يزعمون أن التأنيث لا يدخل على التأنيث، وأنا سمعت رؤية بن العجاج يقول «علقة» يعني الواحدة من العلقى وهو ضرب من الشجر... وليس ما نهب أبو عبيدة إليه مبطلاً منذهب النحويين لأن من قال «علقة» بالهاء جعل الألف لغير التأنيث، فلا يلزمهم ما قال)^(٢). غير أن مثل هذا الإنصاف يظل لديه مقيداً بكون ما يتعرض له العلماء مبحثاً علمياً صريحاً أو نظماً قليل ماء الشعرية كرجز رؤية العلبط^(٣).

إن تصديه للعلماء كان دفاعاً عن استقلال الشعر عن أقيستهم المنطقية وتمرده عليها، وموقفه هذا لا يختلف من حيث الغاية عن مواقف عدة شعراء رفضوا قبله إخضاع الشعر لسلطة العلماء وأحكامهم وأقيستهم المنطقية^(٤)، إلا أنه خالفهم في الوسيلة فلم يفرض على العلماء كالفرزدق أمر تأويل الأبنية الشعرية ولا هجاهم كبشار^(٥)، ولا زعم أنه أكبر من العروض كأي العتاهية، ولا طالبهم بأن يفهموا ما يقال كأبي تمام^(٦)، ولكنه خاطبهم بلغتهم الخاصة - لغة العلماء - صادراً عن شخصيته العلمية ومشاركته، لأنه كان يريد لدفاعه عن استقلال الشعر عن القياس العلمي أن يكون مقنعاً، والإقناع لا يكون إلا بلغة العلم نفسه.

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٥.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٧٩.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٧، حيث يصف رجزه بأنه خائر كالقطران.

(٤) انظر قول الجعفي في ديوانه: ٢٠٩/١: كلفتونا حدود منطقكم ... في الشعر يغني عن صدقه كذبه.

(٥) انظر خبر احتجاج الأخفش بشعره خوفاً من هجائه بعد أن كان يطعن عليه في لفته ويضعفها. اللوشح: ص ٢٤٧.

(٦) انظر اللوشح: ص ٣٢٥ - ٣٢٦، حيث خبر إجابته لأبي سعيد بقوله: (وأنت يا أبا سعيد لم لا تفهم من الشعر ما يقال).

وليكتسب أبو العلاء خطابه النقدي هذه القوة العلمية اللازمة للإقناع كان يضطر أحياناً إلى لفت نظر القارئ إلى أنه لا يصدر- في الرأي أو الاستعمال الذي يختاره - عن جهل بما هو معروف شائع لدى العلماء ولكن عن اقتناعه بأن ذلك وإن شاع، بعيد عن الصواب: (وقد ذكرت الفال... في جميع ما أخبرتك به فلا تحسبني جاهلاً بادعاء بعض الناس أن الفال مؤنث، فلم يصح عندي ذلك)^(١).

وقد يتجاوز خطابه النقدي لفت النظر لتصبح آراؤه حسماً نهائياً في القضية التي يخالف فيها بعض العلماء كما يتضح من مثل قوله: (وروي عن اليزيدي.. أن الضال يهمن، ولا يلتفت إلى هذه الرواية)^(٢).

وقد يبالغ في البرهنة على كفايته العلمية وجدارته بالتصدي للعلماء فيجعل تحديه لهم تجهيلاً شبه صريح لبعض مشهورهم كما نجد في استخفافه بعلم ثعلب: (أتدري يا ثعال من أي شيء اشتق الضيئون؟ وهيهات، لعل سميك أحمد بن يحيى الشيباني ما سمع خبراً لذلك، وهو نادر من الكلام لأن ياءه لم تدغم بالواو)^(٣).

لقد تصدى أبو العلاء للعلماء جاعلاً رده بعض آرائهم وسيلته إلى الدفاع عن الشعر وعن استقلال الشعرية المطلق عن الأقيسة العلمية، ولذلك فإن من البديهي أن يكون قد هدف إلى جعل شعره المفيد الأول من هذا التصدي.

ومما يؤكد ذلك سبقه - حسب ما استطعت الاطلاع عليه - إلى أسلوب نقدي يمكن الشاعر من أن يكون هو نفسه المدافع عن شعره، فما نظمه من شعر شفع بشروح تنصل فيها من شخصية الشاعر وتقمص فيها شخصية العالم، واتخذها درعاً تقي أشعاره من تاولات العلماء وعبثهم بها وترد عنها تنبيهات وتصويبات نقدية وأهمة كان يتوقع صدورها عن علماء عصره أو العصور اللاحقة، لأنه كان يعلم أن بعض ما كان يختاره من الأساليب والأبنية الشعرية سيبدو للعلماء خطأ - رغم صحته وفصاحته -.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٦.

(٢) الفصول والغايات : ص ٢٨٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٢٨.

لفظة السام ترد غير مختومة بهاء السكت (تاء التانيث) في قوله:

ثَوَارِثُهُ بَنُو سَامِ بْنِ نُوحٍ

ثَقِيلُ الْغَمِّدِ مِنْ دُرٍّ وَسَامِ^(١)

وهو اختيار قد يخطئه العلماء، لذا نجده يقف عند هذه المفردة ليؤكد صحتها من خلال قوله بلغة العالم في شرحه للبيت: (والسام عروق الذهب ومنه قول قيس بن الخطيم:

لَوْ أَنَّكَ ثُلَيْفِي حَنَظَلًا فَوْقَ بَيْضِنَا

تَدَحْرَجُ عَنْ ذِي سَامِهِ الْمُتْقَارِبِ

هكذا يروى هذا البيت بالهاء في شعر قيس بن الخطيم، والهاء في سامه راجعة إلى البيض... وكان سعيد بن مسعدة يذهب إلى أن سامة إسم معدن ويجعل الهاء في سامة للتانيث ويجعلها تاء في الوصل)^(٢).

والمتنّى يخبر عنه عادة بالجمع، وفي قوله:

كَأَنَّ أَتْنَيْهِ أَعْطَتْ قَلْبَهُ حَبْرًا

عَنِ السَّمَاءِ بِمَا يَلْقَى مِنَ الْغَيْرِ^(٣)

اختار الإخبار بالجمع، ثم واجه رأي العلماء المتوقع بتعليل اختياره كما يتضح من قول التبريزي ناقلاً كلامه: (قال أبو العلاء الإثنان عندهم جمع، فلذلك جاز أن يخبر عنهما بإخبار الجمع. وفي الكتاب العزيز: قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض)^(٤). والطريف أن كل هذا لم يمنع البطليوسي العالم الشارح وهو يشرح بيت السقط:

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٤٧٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٦٩ ب / تحقيق: ص ١٩٩.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٤٦.

(٤) شرح التبريزي / شروح: ١٤٦/١. وانظر في نفس الصفحة: شرح الخوارزمي للبيت. وانظر سلوكه نفس المسلك في ضوء السقط: ورقة ٣٩ ب / تحقيق: ص ١١٧، حيث دفاعه عن استعماله نعي بسكون العين مخالفاً لغة التشديد التي يحكيها العلماء، وانظر ورقة ٥٣ ب / تحقيق: ص ١٥٦، حيث يدافع عن استعماله عبارة «شدّ المسك» وهو يقصد لونه لا رائحته.

إِذَا مَشَطَّتْهَا قَيْنَةٌ بَعْدَ قَيْنَةٍ

تَضُوعٌ مَسْكًا مِنْ ذَوَائِبِهَا الْمَشَطِّ^(١)

من أن يقترح لفظة قينة عوض فينة التي بنى عليها الشاعر بيته وأكد استعماله لها في شرحه لها بنفسه في ضوء السقط، فقد ذكر هذا الشارح^(٢) أنه وجد في الضوء: «قينة بعد فينة»، الأول بالقاف والثاني بالفاء، وأن الفينة فسرت بالحين من الدهر، وهو ما ذكره أبو العلاء بنصه^(٣).

ولكي يكسب البطليوسي رأيَه هذا القوة العلمية اللائقة باسمه - عمد أمام تحصيل أبي العلاء لمعجمه الشعري - إلى التشكيك في نسبة ضوء السقط إليه رغم ما في ذلك من تعسف ومخالفة لما أجمع عليه العلماء^(٤) وتكذيب لما قاله أبو العلاء نفسه^(٥)، ورغم ما في اقتراحه من تعطيل لشعرية الجناس الصوتي الذي شغف به أبو العلاء، فضلاً عن كون لفظة قينة المقترحة لا تضيف أي جديد إلى المعنى الشعري في البيت، إلا أن معظم^(٦) العلماء اللاحقين مالوا إلى الاقتناع براءته والاعتراف له بالتبريز في العلم والشعر كما يتبين من قول التبريزي يشرح بيتاً لأحد الشعراء: (هضم جمع هضوم أي ظلوم، يعني أنهم يظلمون المال أي يكسبونَه وينفقونَه، هكذا ذكر لي أبو العلاء وقت القراءة عليه).

(١) سقط الزند / شروح : ص ١٦١٤.

(٢) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦١٥.

(٣) انظر ضوء السقط : ورقة ٧٨ ب / تحقيق: ص ٢٢٢.

(٤) نسبة الضوء إلى أبي العلاء يؤكدُها العلماء ويؤكدُها تلميذه التبريزي، كما يؤكدُها التحليل الأسلوبى للغة أبي العلاء وطريقته في شرح مصنفاته، فضلاً عما قاله هو نفسه. انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٣، والتنوير: ١ / ٤، ومقدمة تحقيق ضوء السقط: ص (ب- ج).

(٥) انظر نسبته الشرح إلى نفسه في قوله يشرح بيتاً له (ضوء السقط: ورقة ٨٠ ب، وص: ٢٢٩) : (وقولي في غيرها ...).

(٦) قد يكون ابن المستوفى في مأخذه على أبي العلاء متميزاً من بين العلماء بجرأته على تخطئة الشيخ والرد عليه. انظر نماذج من رده في هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام: ٧/١، ٤٥، ٥٦، ٧٥، ٩٣ و ٧٠/٢، ١٥٣، ٢٦٥، ٢٠١، ١٥٥.

وسمعت أبا القاسم الرقي يذكر في تفسير هذا البيت لما قرأت عليه أن قوله هضم جمع أهضم، وهو الضامر البطن، فلما ذكرت له ما سمعته من أبي العلاء، أنشد:

إِذَا قَالَتْ جِذَامُ فَصَنَّقُوهَا

فَإِنَّ الْقَوْلَ مَا قَالَتْ جِذَامُ^(١)

بل إن أراعه العلمية أصبحت لديهم لتقتهم في علمه منزّهة عن الوهم والخطأ، وقوي اقتناعهم بأن ما قد ينسب إليه من آراء خاطئة لا يمكن أن يكون إلا وهما من الناسب.

فالخوي في شرحه لقول أبي العلاء:

سَطَوْتُ فِي وَلِيْفِ الصُّعْبِ قَيْدُ

بِذَاكَ وَفِي وَتِيرَتِهِ عِرَانُ^(٢)

يفيد من شرح التبريزي للبيت، لكنه يرفض رفضاً صارماً ما نسبته الشارح إلى الشيخ: (وقوله: بذاك.. حكى التبريزي عن أبي العلاء أن الكاف في ذاك عائد إلى السطو، ثم قال قد تسامح أبو العلاء في العبارة والصواب أن يقال: وذاك عائد إلى السطو... وقد أخطأ في قوله وفي نسبة ما حكى عن أبي العلاء لأن مثل أبي العلاء مع مكانته من علم العربية لا يجوز أن ينسب إليه أن الكاف في ذاك عائد إلى السطو، لأن الكاف للخطاب لا للإشارة، نعم ذا للإشارة، ولا يجوز أن تقع الإشارة به إلى السطو لأنه قال سطوت ثم رتب عليه بالفاء القيد والأسر على سبيل المجازاة، فما أغناه أن يعيد الإشارة بصيغة بذاك إلى السطو ثانياً لأن ذلك مما يباه سياق العربية الصحيحة. نعم أدخل عليه الباء فقال «بذاك»، والباء هاهنا باء المجازاة والبدل نحو هذا بذاك أي بدله وجزاء له، كقوله في ما تقدم: بما جعل الحرير له جللاً.

(١) شروح: ص ٥١١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٩٣، والتنوير: ٤٧/١.

فإن قوله بذاك إشارة إلى صنيع العرب من الاستعصاء والتمرد^(١).

لقد استطاع الشاعر فعلاً أن يحصن أساليبه الشعرية وبقائها من تصويبات العلماء وتسلط أقيستهم عليها، حتى أصبح هؤلاء ينقبون في المصادر عما يمكن أن يكون سنداً علمياً لكل استعمال شعري يخالف به أبو العلاء المشهور، لأنهم صاروا رغم علمهم الواسع لا يجروون على تخطئته أو الشك في محفوطه، وقد تكون المصادر بخيلة بهذا السند فيفضلون مع ذلك تأويل الاستعمال على اتهامه وتجريحه.

فالفعل «موتا» في بيت السقط:

أَخْيَاهُمَا اللَّهُ عَضَرَ الْبَيْنَ ثُمَّ قَضَى

قَبْلَ الْإِيَابِ إِلَى النَّخْرَيْنِ أَنْ مُوتَا^(٢)

بناء غير معروف في مادة «ميت»، ورغم ذلك لم يجروا التبريزي ولا الخويي ولا الخوارزمي على الوقوف عنده في شروحه^(٣)، أما البطليوسي فلم يتهيب ذلك لكنه لم يستطع أن يذهب إلى أبعد من تأويل البناء لأن الشاعر - لديه - كان أعلم من أن يتهم في محفوطه اللغوي: (وقوله: «أن موتا» يحتمل أن يريد أميتا. ولا أعلم أحداً من اللغويين حكى «ميت الرجل» بمعنى أميت، وأبو العلاء ممن لا يتهم في حفظ اللغة، فإن كان ميت الرجل محفوفاً فلا نظر فيه، وإن كان غير محفوظ فله عندي وجهان)^(٤).

إن صون أشعاره من عبث العلماء كان ولا شك من أهم الغايات النقدية التي سعى إليها وهو يتصدى لعلماء مختلف العصور وأرائهم، وعدم تجرؤ المتأخرين^(٥) على التنبيه عليه في أشعاره وشروحه دليل على أنه استطاع الوصول إلى هذه الغاية، لكن ما يستتطفئ أن ما جناه شعره من ذلك كان أكبر مما كان مأمولاً، فالعلماء لم يقفوا

(١) التنوير: ٤٧/١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٩٤.

(٣) انظر الشروح: ١٥٩٤، ١٥٩٦. وانظر التنوير: ١١٩/٢.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٩٥.

(٥) إلا قلة منهم كابن السكيت في النظام.

عند حد تنزيهه وهو الشاعر العالم عن الزلل^(١)، ولكنهم تجاوزوا ذلك إلى جعل أشعاره رغم تأخر زمانها حجة يرجحون بها آراء العلماء بعضها على بعض ويفصلون بها في الخلافات العلمية، كما يتضح من قول الخوارزمي مسوياً بين شعره وأشعار القدماء بعد إirاده خبري انتقال مفاتيح الكعبة وسدانتها إلى قصي: (والأبيات المستشهد بها تعضد القول الثاني كما أن بيت أبي العلاء ينصر القول الأول)^(٢).

وتكون حجية شعر أبي العلاء أقوى عندما يكون الخلاف متعلقاً بقضايا لغوية، فهو يجعل اللثام واللفام بمعنى واحد في بيت السقط:

يَرُدُّ مَعَاطِسَ الْفُثَيَّانِ سَقْعًا
وإنْ نَزِي اللثَامَ عَلَى اللثَامِ^(٣)

وقد روي مثل هذا عن الأصمعي وأبي عبيدة (وفصل بينهما أبو زيد فقال: اللثام على الفم، واللفام على الأنف، وقول أبي العلاء هاهنا ينصر القول الأول)^(٤).

وكما دافع أبو العلاء عن شعره دافع عن استقلال أشعار بعض معاصريه عن أحكام العلماء، فشرحه لديوان الأمير ابن أبي حصينة كان وسيلته إلى تبرئته من تهمة العيب في ما كان يعرف أنه سيبدو للعلماء من أساليبه الشعرية مختلاً معيياً فيصحونه قبل روايته، وإن كان الراجع أن معظم ما دافع به عن هذا الشعر من آراء علمية لم يخطر ببال صاحبه. فابن أبي حصينة قد خفف همزة الرؤوس في قوله من أرجوزة له:

مِنْ الْحَبِي أَوْ قَطْر
مَا نَقْ مِنْ رُوسِ الْإِيْزِ^(٥)

(١) انظر تجويز بعض النحاة ذكر الخبر بعد لولا، مراعاة لقول أبي العلاء: فلولا الغمد يمسه لسالا. سقط الزند / شروح: ص ١٠٤، وانظر أوضح المسالك: ص ٤١، وتعريف القدماء: ص ٤٦٩.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ١٩٤٢.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٤٥٨.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ١٤٩٥.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١/ ١٤.

وهو تخفيف يبدو غير مستساغ للحذف الذي ينجم عنه، وما نرجحه أن الشاعر لجأ إلى ذلك باعتباره ضرورة لا مندوحة عنها، إلا أن أبا العلاء يحول دون استضعاف العلماء لهذا الاستعمال حين يجعله من الفصيح المسموع: (وتحقيق الكلمة أن يقال الرؤوس، وقد تكلمت الفصحاء بالروس، قال الشاعر)^(١).

إن الضرر والفساد الذي يمكن أن يصيب الشعر نتيجة تصرف العلماء الرواة في روايته عن جهل أو ثقة في القياس والنظر قد يكون كبيراً، فكثير من الغموض الذي يعترى شعر أبي تمام فيجعله يستعصي حتى على القارئ الذكي يعود في رأيه إلى تصرف الرواة فيه^(٢)، وإذا أفسد هؤلاء الشعر أصبحت خبرة النقاد اللاحقين عديمة الجدوى كما يرى التبريزي معقّباً على كلام شيخه: (وقال أبو العلاء في كتابه المعروف بذكرى حبيب: «إنما أغلق شعر الطائي أنه لم يؤثر عنه فتناقلته الضعفة من الرواة والجهلة من الناسخين فبدلوا الحركة بالحركة فأوقعوا الناظر بما جنوه في أم أدراص وتغلس، وغيروا بعض الأحرف بسوء التصحيف فغادروا الفهم خابطاً في عشواء» وهو كما ذكره أبو العلاء لأن في شعره صنعة لا يكاد يخلو منها ومواضع مشكلة تصعب على كثير من الناس لا سيما على من لا يستأنس بطريقته)^(٣).

إن أبا العلاء في تصديده للرواة كان يجعل الشعرية لا القضايا الشعرية الصرفة موضوع منازعته له، لكن ذلك لا يعني أنه كان يجعل كل الرواة في رتبة واحدة فتتبع النصوص التي تعرض فيها لعلاقة هؤلاء بالشعر يكشف عن موقفين اثنين له تجاه هؤلاء: موقف يميل إلى قبول آرائهم وأحكامهم، وآخر يميل إلى رفضها واستضعافها.

أما الموقف الأول - أي موقف القبول - فيرتبط بصنفين من الرواة: القدماء فأهل الخبرة بالشعر من المتأخرين، بينما يرتبط موقفه الثاني بصنفين آخرين: أهل القياس والنظر ثم المعلمين والضعاف من الرواة المتأخرين.

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٥/٢.

(٢) انظر ما نقله التبريزي من ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١.

(٣) ش. د. أبي تمام للتبريزي / مقدمة الشرح: ١/١.

وما يرويه قدماء الرواة يستمد قوته لديه من قدمه لأن تقدم زمانهم مقترن لديه بالسماع من الأعراب أو ممن سمع منهم كأبي عمر بن العلاء الذي كان يروي (عن أشياخ العرب حرشة الضباب في البلاد الكلدات)^(١)، وهذا ما يجعله رغم ميله إلى آراء الكوفيين يعتبر قدماً المدرستين بصريين وكوفيين طبقة واحدة يميزها بمصطلح أهل العلم، ولتقته في هذه الطبقة نجده يقبل جل ما ثبت له قدمه من مروياتها وإن بدا متضماً لما يخالف بعض شروط الشعر من الاستعمالات. فقد اضطر - كما أوضحت - إلى أن يسمى بعض ما نسب إلى يهس أبياتاً رغم اختلال وزنها لأن الرواة القدماء أوقعوا عليها هذا الاسم^(٢)، وتغاضى عن اختلال الوزن في معلقات عبيد^(٣) وعن تدخل وزنين في أبيات للطرماح لأن الرواة حملوها كذلك^(٤)، وأثبت الأشرط الرجزية المتفاوتة الطول كما نقلها صاحب الكتاب في الأصل رافضاً الرواية الثانية^(٥) - لتأخرها - رغم إصلاحيها للوزن، بل إننا نجده يبحث في المرويات القديمة عما يشبه ذلك^(٦) ليؤكد أن الروايات القديمة بما فيها من إخلال بالوزن هي الصحيحة.

لقد كان يرفض كل تدخل لتغيير الرواية القديمة ولو كان لإصلاح ما يبدو فساداً أو ضعفاً في الشعرية، ولذلك عد رواية الكف في أحد أبيات الحماسة أقوى من الرواية المتأخرة التي غيرت كراهة الكف^(٧) لأن الرواية الأولى هي الأقدم^(٨).

(١) رسالة الغفران: ص ١٧٧.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٤) نفسه: ص ٢٠٦.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣١، حيث قوله: (والرواية الصحيحة في كتاب سيبويه كما أخبرتك).

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣١، حيث قوله: (وقد جاء عنهم نظير ذلك ونحو منه).

(٧) الرواية الأولى. سأخذ منكم آل حزن لحوشب ... وإن كان مولاي وكنتم بني أبي. وهي رواية الحماسة: انظر شرح المزدقي: ٣١٣/١. والرواية المتأخرة: وإن كان لي مولى ... انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣.

(٨) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣: (وهكذا في النسخ القديمة، وقد غيره الناس كراهة الكف).

ومراعاة للقدم عد رواية البصريين المتقدمين لأحد الأبيات - وهي موافقة لرواية ثعلب الذي كان الشيخ يستقل علمه - أقوى من رواية المبرد رغم كون ما اختاره هذا الأخير أكثر تردداً في الشعر: (واختلف المبرد وثلعب في هذا البيت:

سَقَى اللّهُ أَمْوَاهُا عَرَفْتُ مَكَانَهَا

جَرَابًا وَمَلَكُومًا وَبَذَرَ الْغَمْرَا

فكان المبرد ينشده بالدال وكان ثعلب ينشد بالباء، والبصريون المتقدمون ينشدونه بالباء. وجراد أكثر تردداً في الشعر من جراب)^(١).

لقد كان بعض العلماء لا يجزؤون على تخطئة المتقدمين ويثبتون ما رواه وإن بدا عليه الاختلال، و(كان بعضهم لا يقدم على نك ويجعل لكل شيء وجهاً وإن كان بعيداً في العربية)^(٢).

وإذا كان أبو العلاء قد فضل إثبات مثل هذه المرويات القديمة على حالها فلائنه كان مقتنعاً بأن اللغة العربية (واسعة جداً ولا يمكن أن يدعى حصولها في الكتب عن آخرها، وقد تكون الكلمة حقيقة في اللفظ ولم ينطق بها في ما أشتهر من الكلام كقولهم المدع، فهذه الكلمة تشبه كلام العرب، ويذكر المتقدمون أنهم نطقوا بها)^(٣)، ولذلك كان يميل إلى الثقة في جل ما رواه القدماء.

أما بالنسبة للمتأخرين فلا يعرب أبو العلاء عن الثقة في روايتهم إلا إذا توافر لهم شرط رواية الشعر أي الخبرة به وإتقان صناعته نقداً، فلفظة وحشة في قول أبي تمام:

جَزَى لَهَا الْفَالُ بَرَكًا يَوْمَ أَنْقَرَةِ

إِذْ غَوِيَتْ وَخَشَّةُ السَّاحَاتِ وَالرُّحْبِ^(٤)

(١) الفصول والغايات: ص ٣٢٦، وانظر: ص ٥٨.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٠٢.

(٣) نفسه: ص ٢٣٢.

(٤) ش. د. أبي تمام: ٥٠/١.

رويت بالحاء المهملة، وهي رواية يأخذ بها أبو العلاء لكنه لا يغفل رواية الخاء المعجمة التي سمعها من بعض متذوقي الشعر من النقاد: (ووحشة أي موحشة الساحات، وقيل أراد وحشة فسكن الحاء. وسمعت بعض من كان يتقن هذا الديوان من رؤساء الكتاب ينشد وخشة الساحات بالخاء، ويذهب إلى معنى الخراب ووقوع بعضها على بعض، من قولهم: أوخشوا الشيء أي خلطوه)^(١). إلا أن هذا الشرط لم يكن ميسراً لكل الرواة المتأخرين، ولذلك لم يكن يتردد في رد رواياتهم والتصدي لها.

لقد كان الاعتماد على القياس والنظر منهج الأجيال المتأخرة من العلماء في ترسيخ علوم العربية وتأصيلها، ولم يكن أبو العلاء ليجادل في أهمية هذا المنهج أو يشكك فيه لأن القياس كان مما يعتمد عليه هو نفسه أحياناً في مناقشة بعض القضايا اللغوية الصريحة لاقتناعه بأن هذا المنهج كان وسيلة العلماء لدفع الأوهام والأخطاء على اللغة بعد انتهاء عصور الفصاحة الفطرية^(٢).

فبعض العلماء يدعي - في رأيه - أن (قولهم استكان إنما هو من استكن أي افتعل من السكون، ثم زيدت عليه الألف وهذا نقض للقياس لا يجوز أن يذهب إليه زاهب عرف أصول العربية لأنهم لم تجر عاداتهم بمثل ذلك)^(٣).

لكنه لم يكن يتجاوز ذلك إلى الثقة المطلقة فيه والاستهانة بالمنقول المسموع عن الفصحاء وشعرائهم، وهذا ما كان يجعله أحياناً ينعت الأقيسة بأنها (شيء يتوصل به النحويون إلى تكثير المنطق)^(٤)، أو يحذر من كون الإفراط في تحكيم القياس (يؤدي إلى تكلف يشهد المعقول بخلافه)^(٥).

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٥١/١.

(٢) انظر رسالة اللانكة: ص ٢٠٢.

(٣) رسالة اللانكة: ص ٢١٦، وص ٢٠٤ حيث قوله: (وأما فتح الهزمة في إنجيل فما يقول بعض الناس أنه غلط، لأنه لا قياس له).

(٤) نفسه: ص ١٣٨.

(٥) نفسه: ص ١٣٩.

إن ثقة هؤلاء العلماء في أقيستهم وإيمانهم بصحة القواعد التي وضعوها قد تحولاً إلى صرامة علمية ترفض كل استعمال يخالف ما حكمت هذه القواعد بصحته وأطراده ولو كان مسموعاً من الفصحاء أنفسهم، ولذلك نجده يلمح إلى تعسف هذه الصرامة في إشارته إلى أن أصحاب النظر ينقلون أقيستهم إلى عصور الفصاحة ليخطئوا القدماء أنفسهم، فبعض (العرب يقول: «استلأم الركن» فيهمز، وذلك عند أصحاب النظر جار مجرى الغلط من العرب)^(١).

ومن يتجرأ على العرب الفصحاء بتخطئتهم وإخضاع لغتهم للقياس لا يتورع عن أن يفعل بالشعر مثل ذلك، وذاك ما واجهه أبو العلاء بصرامته وبسخريته أحياناً.

فاهل النظر كانوا يريدون لأقيستهم رغم تأخر زمانها أن تكون مطلقة تمتد سلطتها إلى العصور القديمة لتتحكم في أشعار لم يكن أصحابها على علم بما سيشتيع بعدهم في العصور المتأخرة من قواعد وأقيسة، ومثل هذا التسلط لديه مرفوض منطقياً لأن العقل لا يقبل أن يحاسب المتأخر المتقدم على ما لم يكن يعلمه.

ويبدو هذا الرفض جلياً في جعله ابن القارح يقول لعدي بلغة العالم وقد استقبح قوله «وإن نو عجة»: (ولو قلت: «يا ليت شعري أنا نو عجة» فحذفت الواو لكان عندي أحسن وأشبه)^(٢)، وجعله عديا يجيب بلغة الشاعر القديم الذي لم يكن له علم بما سيجد من قواعد نحوية وصرفية: (إنما قلت كما سمعت أهل زمانى يقولون، وحدثت لكم في الإسلام أشياء ليس لنا بها علم)^(٣).

وهو مرفوض نقدياً أيضاً لأن الشعر وليد الغريزة وفاعلية الغريزة أكبر من سلطة القياس وأنفذ إلى أسرار الشعرية منه.

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٩٥/٢.

(٢) رسالة الغفران: ص ١٩٠.

(٣) نفسه: ص ١٩١.

وإذا كان بعض هؤلاء العلماء قد استباحوا حرمة الشعر فتصرفوا فيه لمخالفة بعض أبنيتهم لقواعدهم، فإنه كان يرفض هذا التغيير متعمداً أحياناً أن يتجاهل الرواية المغيرة بالسكوت عنها وعن ذكر اسم صاحبها.

فامرؤ القيس يسكن الباء رغم عدم وجود عامل جازم في قوله: (فالיום أشرب)^(١) لإقامة الوزن والمبرد الذي كان يعد مثل هذا مخالفة للقياس لا يجوز قبولها يغير الرواية ويجعلها: (فالיום أسقى)^(٢) حتى يقدر الرفع فوق حرف العلة.

لكن المعري لا يعتد بمثل هذا التدخل والتغيير لأنه قياس علمي لا يعترف للشاعر باستقلال غريزته عن القواعد، ولذلك يكتفي بالإشارة إلى أن سيبويه الذي أنشد البيت بتسكين الباء في أشرب، (قد خولف في هذه الرواية)^(٣) بون ذكر اسم المبرد الذي خالفه.

وقد يشير إلى الرواية المغيرة بإخضاعها للقياس لكنه يستضعفها أو يحاصرها بكل ما يجده من الأدلة للتقليل من أهميتها وإضعاف قوتها، فالعلم مرداس (قد ترك تنوينه في الشعر القديم، قال عباس بن مرداس: «يفوقان مرداس في مجمع»، وكان محمد بن يزيد المبرد ينشد: «يفوقان شيعي في مجمع». وإذا ترك التنوين جاز أن يذهب بهذا الاسم مذهب كلاب وعقيل ونمير لأن الله تعالى قد أنشأ من تلك الشجرة فروعاً كثيرة. ويجوز كسر سين مرداس وفتحها في هذا البيت المتقدم ذكره. والكوفيون يرون فتح السين في مثل هذا الموضع لأنهم يرونه مما لا ينصرف)^(٤).

(١) قوله: فالיום أشرب غير مستحب ... إثمًا من الله ولا واهل. ما يجوز للشاعر: ص ١٠٥.

(٢) انظر الكامل: ٣٤/١، حيث يجزم بما قاله ابن قتيبة على الظن في الشعر والشعراء: ٩٨/١. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٠ ورسالة الغفران: ص ٣٦٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٠، وانظر رفضه رواية مَنْ غَيَّرَ رواية الإقواء في بيت لامرؤ القيس، ممن وسمهم بعلماء للدولة الثانية: رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٩١/٢.

وقد يسلك سبيل السخرية^(١) للكشف عن ضعف الرواية المتأخرة، لكن الموقف يظل واحدًا من حيث غايته النقدية، فأقيسة العلماء لديه وإن صحت واطردت لا سلطة لها على الشعر.

إن أبا العلاء لا يرفض تصرف أهل النظر في المرويات الشعرية لشكه في علمهم، ولكن لتوهمهم أن أقيستهم تستطيع وحدها أن تحل محل الغريزة في نقد الشعر وتنوقه.

أما المعلمون ومن أدركهم من متأخري الرواة البغداديين، فقد كان رفضه لمروياتهم الشعرية يعود إلى استخفافه بعلمهم واستهانتهم بالزهيد من معارفهم، واستضعافه لغرائزهم، فالرواة البغداديون في عصره كانوا ينشدون قول امرئ القيس: (كأن ذرى رأس المجيمر غدوة) وما بعده بزيادة الواو في أول الأبيات، وقد عدهم الشيخ بذلك ممن أساءوا الرواية لأن من يفعل ذلك لا يكون إلا جاهلاً لا يفرق بين النظم والنثر ولا غريزة^(٢) له في معرفة وزن القريض: (والبغداديون الآن ينشدون كثيراً من أبيات «قفا نبك» التي في أوائلها كأن بزيادة واو العطف، وهو شيء أخنوه عن الشيوخ الماضين ولا أستحسن ذلك، ولا أزعم أنه يفعله إلا قوم لا يحفلون بإقامة الوزن)^(٣).

فالجعل بأوزان الشعر وعدم الإحساس بإيقاعاتها لا يمكن أن يكون إلا علامة ضعف يقدر في علم الراوي ويشك في قدرته على رواية الشعر دون الإساءة إلى موسيقاه وإيقاعه.

(١) انظر سخريته من أبي علي الفارسي في بعض مشاهد رحلة الغفران: رسالة الغفران: ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٢) نفسه: ص ٣١٤. وانظر ما تقدم.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٥ - ٤٧٦ وإشارته إلى شيوخهم للماضين، تعريض بمن وصفهم من معلمهم، في رسالة الغفران: ص ٣١٤، بأنهم لا يفرقون بين الشعر والنثر، لضعف غرائزهم في معرفة وزن القريض، وسخرية من الرواة البغداديين الذين نقلوا هذه الرواية المخلطة متوهمين أن الخلل الذي أحدثه معلمهم، أصل في المنظوم. انظر رسالة الغفران: ص ٣١٤.

وقد يكون لهؤلاء بعض المعرفة بالأوزان دون أبنية الألفاظ فتقوِّدهم معرفتهم المحدودة - على نقيض ما تقدم - إلى إفساد الرواية وهم يحاولون تخليص البناء العروضي مما توهموه عيباً فيه رغم احتمال الشعر له، ومثل هذا التصرف لا يصدر في رأيه إلا عن جاهل متطاول على الشعر وروايته، كما يفهم من الحوار الذي تخيله بين ابن القارح وامرئ القيس في رحلة الغفران: (وبعض المعلمين ينشد قولك: (من السيل والغناء فلكة مغزل) فيشدد الثاء، فيقول: إن هذا لجهول، وهو نقيض النين زادوا الواو في أوائل الأبيات، أولئك أرادوا النسق فأفسدوا الوزن، وهذا البائس أراد أن يصحح الزنة فأفسد اللفظ)^(١).

إن هذا التجريح القاسي للمعلمين ورواة البغداديين لا يبدو مستغرباً منه وهو الذي لمح في بعض كلامه إلى أن العلماء في عصره كانوا يسألون فيفتون بغير العلم^(٢)، إلا أن قسوته لا تعود إلى تضايقه من جهلهم من حيث هم رواة علم ولكن من حيث جناية جهلهم على الشعر وروايته.

إن الفساد الذي يلحق الشعر وصورته نتيجة إفساد الرواة للرواية متنوع ومتعدد، ولا يبدو من خلال المواقف التي تصدى فيها أبو العلاء لمرويات العلماء الشعرية أنه كان يرى بعض أنواع هذا الفساد أضر للشعر من غيرها، فوقوفه عندها كلها يدل على أنه لم يكن يستهين بأي نوع منها، ولذلك نكتفي للتعريف بهاجس التحذير من جناية الرواة على الشعر في منظومته النقدية، بعرض موقفه النقدي من توثيق الرواة لنسبة الأشعار ومن فهمهم لمعانيتها.

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٥.

(٢) رسائله / عطية: ص ٩٥ - ٩٦.

I - التفريق بين المصنوع والمنسوب:

يفرق أبو العلاء في تصوره للمنحولات بين ما هو نظم مصنوع متكلف وبين ما هو شعر منسوب إلى بعض الشعراء على سبيل التلويح^(١) أو على معنى الغلط والتوهيم^(٢)، أما الصنف الأول فهو لديه من المنحولات المكشوفة التي يفضحها رفض الغريزة أو العقل لها، فما نقله الرواة من الأشعار القديمة كثير، وغير قليل منها منحول، وهو لا يعلم (أحدًا روى شعرًا عن الملائكة)^(٣) ولكنهم رَوَوْا عن الجن^(٤)، (فقد جمع منها المعروف بالمرزباني قطعة صالحة)^(٥) لكن ذلك لديه (هنيان لا معتمد عليه)^(٦). وقد رَوَوْا الشعر عن آدم^(٧) ونقلوا شعرًا زعموا أن الجرائدين غنتا به في الجاهلية، وكل ذلك عنده قول مكذوب^(٨) بعيد في المعقول^(٩) داع إلى التفكك^(١٠) والتعجب، وكان الأولى ألا يخلطه الرواة بالشعر لأن ضعف شعرية تفضحه.

أما الصنف الثاني من المنحولات فهي الأشعار التي نسبت خطأ أو عن قصد إلى شعراء معروفين وعدم وقوف الرواة عندها إخلال بصورة الشعر لم يغفره الشيخ لهم كما يفهم من لومه لابن القارح على لسان أعشى قيس: (ما هذه مما صدر عني، وإنك منذ اليوم لمولع بالمنحولات)^(١١).

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٧.

(٢) نفسه: ص ٢٠٧.

(٣) رسائله / عطية : ص ١٠٦.

(٤) نفسه: ص ١٠٦.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٦) نفسه: ص ٢٩١.

(٧) نفسه: ص ٣٦٠.

(٨) نفسه: ص ٢٤٤.

(٩) نفسه: ص ٢٤٤.

(١٠) نفسه: ص ٢٤٣.

(١١) نفسه: ص ٢١٢.

وما يأخذه عليهم تسرعهم في الجزم بنسبة الشعر إلى من لم يقله دون تحييص
اعتماداً على قرائن واهية ودون أي تأمل في الخصائص الأسلوبية للشعر المروي
لمعرفة مدى موافقتها لمذهب من نسبت إليه أو ما يسميه أبو العلاء نقدياً بالقرى^(١).

فالرواة يتنازعون في أحد الأبيات فينسبه بعضهم إلى طرفه وبعضهم الآخر إلى
عدي بن زيد، ونسبته إلى طرفه لدى أبي العلاء هي الأصح لو تأملوا في أسلوبه لأنه
بكلامه أشبه^(٢).

وهم ينسبون إلى النابغة أبياتاً ذكر فيها اسم المتجردة وأبياتاً أخرى شينية،
وذلك - لديه - دليل على جهلهم بمذهب النابغة الشعري الذي رسمته له غريزته
الخالصة، ولذلك تخيل أبو العلاء الشاعر نفسه يكشف عن هذا الوهم بقوله لابن
القارح: (ما أذكر أنني سلكت هذا القرى قط)^(٣)، وقوله: (ما جعلت الشين قط رويًا)^(٤).

إن من يشتغل برواية الشعر ليس مطالباً لدى أبي العلاء بحفظ الأسانيد والمتون
فحسب، ولكن بنقد المتن الشعري للتأكد من صحة نسبته إلى صاحبه، وهذا لا يتأتى
إلا لمن وهبت له غريزة نقدية^(٥) تستطيع الغوص في خبايا الأبنية الشعرية لمعرفة أوجه
التشابه بينها وأوجه الاختلاف.

إن أشعار الشعراء تتشابه في ظاهرها لاشتراكها في عناصر بعينها يقوم عليها
الشعر، ولكنها في جوهرها تختلف باختلاف قائلها لأن لكل شاعر نفساً^(٦) شعرياً
خاصاً به يصنع أساليبه بصيغة واحدة ويمنع التباسها بغيرها على الراوية المتذوق
إذا توافر من كلام الشاعر الكم الشعري الكافي لاستخلاص خصائصه الأسلوبية.

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٨، ٣١٩.

(٢) نفسه: ص ٣٣٥.

(٣) نفسه: ص ٢٠٧.

(٤) نفسه: ص ٢٠٩.

(٥) يعتمد أبو العلاء على هذه الغريزة لرد رأي من زعم أن المهلهل سمي بذلك لأنه أول من هلهل الشعر أي رققه،
فبناءً أشعاره لديه لا يدل على ذلك.

(٦) انظر التماسه عزاء: ص ١٥٤.

وأبو العلاء الذي كان ينظر من موقع الشاعر إلى ما ألحقه بعض العلماء الرواة بالشعر من ضرر كان يعلم أكثر من غيره مدى ما في نسبة الشعر إلى غير قائله من تشويه لصورة الشعر الغريزي وإساعة إلى الشاعر وذكره.

إن المعري الذي تمرس بدقائق أشعار امرئ القيس وخباياها فعرف منها ما جعله خبيراً بمذهبه وقريه وأسلوبه في صوغ القريض، كان يدرك أن عناية الرواة بأشعار هذا الفحل لا يجب أن تقف عند مجرد حفظها وروايتها فحسب، ولكن أن تتعدى ذلك إلى صونها من أن تشوه صورتها بمنحولات تشهد ليونتها وضعف أساليبها على كذب من نسبها إليه أو وهمه.

ومن هذا المروي المنسوب إليه تسميط من الرجز متنوع القوافي عبر أبو العلاء بغضب عن رفضه له وجهل من رواه، بأن جعل امرأ القيس نفسه يتبرأ منه في أحد مشاهد الغفران: (لا والله ما سمعت هذا قط، وإنه لقري لم أسلكه وإن الكذب لكثير، وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام ولقد ظلمني وأساء إلي، أبعد كلمتي التي أولها: «ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي»، وقولي: «خليلي مرا بي على أم جندب»، يقال لي مثل ذلك؟)^(١).

إن ما يؤاخذ به الرواة ليس نقلهم لمثل هذا المنحول ولكن إقدامهم على رواية الأشعار وهم مفتقرون إلى الغرائز والخبرة النقدية التي تسمح لهم بإدراك الفروق بين الشعر الأصيل وبين المصنوع المفتعل الذي لا تربطه بالأول إلا نسبته إلى نفس الشاعر فجهود مثل هؤلاء الرواة لا تكون لديه إلا خبطاً في ظلام، وما يجيء منها يظل ما لم يتصد له النقاد المتذوقون وصمة في جبين الرواية والشعر يكشف عن تأنيه منها حوار نقدي يجريه خياله بين ابن القارح وامرئ القيس: (وإننا لنروي لك بيتاً ما هو في كل الروايات وأظنه مصنوعاً لأن فيه ما لم تجر عادتك بمثله وهو قولك:

(١) رسالة الغفران ص ٣١٨، ٣١٩.

وَعَمْرُو بْنُ نَزْمَاءٍ الْهُمَامِ إِذَا غَدَا بِصَارُوهِ يَمْشِي كَمَشْيَةِ قَسْوَرَا

فيقول: أبعد الله الآخر، لقد اختصرص فما اترص، وإن نسبة مثل هذا إلى لأعده إحدى الوصمات، فإن كان من فعله جاهلياً فهو من الذين وجدوا في النار صلياً، وإن كان من أهل الإسلام فقد خبط في ظلام^(١).

وقد يكون عذر من روى هذا البيت في قبول ما أنكر أن حذف هاء السكت من قسورة ضرورة لجأ إليها الشاعر لجوء غيره إلى الضرورات، لكن أبا العلاء بحس الشاعر وخبرة العالم الناقد يبين عما يجعل مثل هذا العذر شاهداً على جهل صاحبه، فحذف الهاء إنما أنكر (لأنه ليس بموضع الحذف، وقلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك، فأما قول القائل:

إِنَّ ابْنَ كَارِثٍ إِنْ أَشْتَقَّ بِرُؤْيَيْهِ أَوْ أَمْتَدَّحَهُ فَإِنَّ النَّاسَ قَدْ عَلِمُوا

فليس من هذا النحو، إذ كان التغيير إلى الأسماء الموضوعة أسرع منه إلى الأسماء التي هي نكرات، إذ كانت النكرة أصلاً في الباب^(٢).

وأبو العلاء في مطالبته الرواة بمعرفة مذاهب الشعراء لا يدعو إلى معرفة مذاهب القدماء منهم فحسب ولكن إلى معرفة مذاهب المتأخرين أيضاً، فكما يلزم العالم الراوي لديه بمعرفة أساليب المتقدمين من الشعراء يكون ملزماً بمعرفة أساليب المحدثين، لأنّ الوضاعين الذين ينسبون المنحولات إلى الفحول تعظيماً لها قد ينسبونهم إلى حذاق المحدثين تشويهاً لسمعتهم وينسبون ما جاد من أشعار هؤلاء إلى من عاش قبلهم كيلاً لهم كما نسبت أبيات البحثري في الذيب وما نظمه

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٢.

(٢) نفسه: ص ٣٢٢.

أبو الطيب في الجأذَر إلى من عاشوا قبلهما كيذاً وحسداً: (وربما حسد بعض الشعراء) فنسب شعره إلى المتقدمين ليكاد بذلك وينقص من قدره.

وحكى بعض الكتاب أنه رأى كتاباً قديماً قد كتب على ظهره: أنشدنا أحمد بن يحيى ثعلب: (من الجأذَر في زي الأعاريب) وذكر خمسة أبيات من أول هذه القصيدة وهذا كذب قبيح وافتراء بين، وإنما فعله مفرط الحسد قليل الخبرة بمظان الصواب غرضه أن يلبس على الجهال. وقد رويت أبيات أبي عبادة التي في صفة اللئب لبعض العرب، ويجب أن يكون ذلك كذباً مثملاً تقدم في حديث البائية التي لأبي الطيب...^(١).

وإذا كان مذهب البحتري في الشعر معروفاً فإن إثبات الأبيات البائية^(٢) الضعيفة في ديوانه يعد لدى أبي العلاء جهلاً من الرواة وتقصيراً لأن نمطها مختلف عن طريقتها الشعرية^(٣)، لكنه كان يعلم أن تمثل الرواة لمذاهب الشعراء وأساليبهم يظل مشروطاً بتوافر المتن الشعري الذي يسمح بذلك، ولهذا فإن قلة ما روي من أشعار كثير من الشعراء قد يعد عزراً للرواة، إلا أن هذا العذر لا يعفيهم من أن يتحملوا نقدياً وزر التسرع والتساهل في نسبة بعض الأشعار إلى أسماء دون أخرى رغم ما في تلك النسبة من شك.

وما أخذ أبو العلاء عليه الرواة بأساليبه النقدية غير المباشرة هو نفسه ما تجنبه في نقله لبعض الأشعار فالاحتراش كان مذهبه في نسبة ما اختلف الرواة القدامى في قائله.

ويتجسد هذا الاحتراش في تجنب الجزم بالنسبة وذلك إما بذكر أسماء كل من نسب إليهم الشعر كما نجد في إشارته إلى القصيدة (التي تروى لعبيد مرة ولأوس

(١) عبث الوليد: ص ٦٤ - ٦٥.

(٢) قوله. يأمنا إيمرني راكب ... يسير في مسحنفر لاحب. انظر ديوانه: ٣٠١/١ وعبث الوليد: ص ٦٤.

(٣) عبث الوليد: ص ٦٥.

أخرى^(١)، أو إلى البيت الذي يروى لجران العود وسحيم^(٢)، أوفي الاعتراف بالعجز عن ترجيح نسبة الشعر كما يتبين من عجزه عن ترجيح نسبة الأبيات الرائية الواردة في قصيدتين لأوس والنابغة الذبياني لأن كلا الشاعرين (معدود في الفحول)^(٣) فلا يصح اتهامه بالأخذ والسرقة^(٤)، وإما بالسكوت عن ذكر أسماء من اختلف في نسبة الشعر إليهم والاكْتفاء بنسبة المروي إلى مجهول كما يتبين من قوله مشيراً إلى اللامية المنسوبة إلى تابط شراً وخلف الأحمر: (فمثله مثل قائل: «إن بالشعب الذي دون سلع»^(٥)، أو قوله: (وكذلك قول الآخر: «إن بالشعب الذي دون سلع»^(٦)).

وقد يكفي أحياناً بالإشارة إلى أن الرواة يختلفون في صاحب الشعر كقوله: (وإن بالشعب مختلف في قائلها ولم يجمعوا على أنها قديمة)^(٧).

ولا يعد أبو العلاء نسبة الشعر إلى اسم واحد دليلاً على صحة النسبة إذا ما نسب نفس الشعر إلى قائل مجهول في رواية أخرى، فقد (أنشد حبيب بن أوس في بعض اختياره لعبيد بن الأبرص، وليست توجد في ديوان عبيد، وقد أملاها علي بن سليمان ولم يسم قائلًا:

نَغَمَ الرَّفِيقُ وَخَيْرُ صُحْبَتِهِ

يَأْوِي الْمَضَافَ لِغَارَةِ قَطْرِهِ^(٨)

لكنه رغم ثقته في ما يروييه أبو تمام فضل ألا يغفل رواية الأخفش الأصغر وإن كانت لا تذكر صاحب الشعر كما هو بين من كلامه.

(١) رسالة الغفران: ص ٢٧٤.

(٢) نفسه: ص ٢٧٧.

(٣) نفسه: ص ٣٤٠.

(٤) انظر ما يأتي.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٣٣. وانظر: ص ٦٨٩، حيث قوله: (الا ترى أن قول القائل: إن بالشعب....).

(٦) اللزوم ٢٨/١.

(٧) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٠.

إن الاحتراس الذي يبديه في نقل الأشعار يؤكد أن مفهوم رواية الشعر لديه ليس صون المتن وحفظها فحسب ولكن صون الشعرية نفسها، فهو يعرف مثلاً أن البيتين الداليين الواردين في ديوان البحري، ليسا له لأنهما (يوجدان في ديوان نهشل بن حري الدارمي)^(١)، ورغم ذلك لا نجده يجزم بأنهما نسبا كنبأ إليه، إذ (يجوز أن يكون تمثل بهما)^(٢) فأصبحا بعضاً من شعره لأن التمثل بالشعر لدى أبي العلاء أحد أوجه الكتابة الشعرية، والحفاظ على الصورة الأصلية لهذه الكتابة كان مما حث الرواة عليه ولاهمهم على التفريط فيه.

II – الوقوف عند سوء فهم الرواة للمروي:

من بين أهم الأسباب التي وجدها أبو العلاء تؤدي إلى تشويه الأصل الشعري الأول سوء فهم الرواة للمعاني الشعرية، وتصوره لعلاقة الرواية الصحيحة بفهم مقصود الشاعر يعود إلى مراحل تحصيله الأولى كما يفهم من خبر يفيد أنه صحح وهو صبي رواية لم يكن ابن سعد راوية المتنبي قد قرأها على الشاعر لأن الشعر كان مما لم يسمعه منه، (فلم يقبل ذلك ابن سعد ومضى إلى نسخة عراقية فوجد القول ما قاله أبو العلاء)^(٣).

ولخبرته بالمعاني الشعرية لم يكن ليجد صعوبة في الكشف عما قد يبدو لغيره تصحيحاً سرياً إذا ما سلم بكون الرواية صحفت، لأنه كان يجعل من هذه الخبرة سبيلاً إلى إدراك الفروق الدقيقة بين الرواية المصحفة وبين الرواية الصحيحة.

(١) ضوء السقط: ورقة ١٨٠ / تحقيق: ص ٢٢٦. والبيتان هما:

جزى الله خيرًا والجزاء بكفه بني السمط أخذان السماحة والمجد

هم جبروني والهامة بيننا كما ارفض غيث من تهامة في نجد

انظر ديوان البحري: ٥٤٣/١، وشعر نهشل بن حري / شعراء مقلون: ص ٩٣.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٨٠ / تحقيق: ص ٢٢٦.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥١٥.

وليس دفاعه عن رواية الضم في أبيات النابغة ^(١) اعتماداً على فهم المعنى إلا الدليل على أنه كان يحرص نقدياً على أن تظل الرواية الأصلية بعيدة عن أدنى تغيير - بله التشويه - ولو بدت متفردة بالقياس إلى الروايات المتعددة المصحفة، فأبو أمامة النابغة الذبياني قد سأل ابن القارح في مشهد غفراني بقوله قاصداً الرواة: (وكيف ينشدون: (وإذا نظرت رأيت أقمر مشرقاً) وما بعده فيقول - أرغم الله أنف شأنه -: نُشِّدُ: وإذا نظرت.. وإذا لمست وإذا طعنت.. وإذا نزعت.. على الخطاب، فيقول النابغة: قد يسوغ هذا، ولكن الأجود أن تجعلوه إخباراً عن المتكلم لأن قولي: «زعم الهمام» يؤدي معنى قولنا: قال الهمام، فهذا أسلم إذ كان الملك إنما يحكي عن نفسه. وإذا جعلتموه على الخطاب قبح، إن نسبتموه إلي فهو مندية وإن نسبتموه إلى النعمان فهو إزراء وتنقص.

فيقول - أيد الله الفضل بزيادة مدته -: لله دكر ياكوكب بني مرة ! ولقد صحف عليك أهل العلم من الرواة، وكيف لي بأبوي عمرو: المازني والشيباني، وأبي عبيدة وعبد الملك وغيرهم من النقلة لأسألهم: كيف يروون - وأنت شاهد - لتعلم أنني غير المتخصص ولا الولاغ ؟ فلا يقر هذا القول في حذنة «أبي أمامة» إلا والرواة أجمعون قد أحضرهم الله القادر من غير مشقة نالتهم ولا كلفة في ذلك أصابتهم، فيسلمون بلطف ورفق، فيقول - أعلى الله قوله -: من هذه الشخص الفردوسية؟ فيقولون: نحن الرواة الذين شئت إحضارهم أنفاً.

فيقول: لا إله إلا الله مكوئاً مدوئاً، وسبحان الله باعئاً وارئاً، وتبارك الله قادراً لا غادراً، كيف تروون أيها المرحومون قول «النابغة» في (الدالية): وإذا نظرت.. وإذا لمست.. أبفتح التاء أم بضمها؟ فيقولون: بفتحها، فيقول: هذا شيخنا «أبو أمامة» يختار الضم ويخبر أنه حكاة عن النعمان. فيقولون: هو كما جاء في الكتاب الكريم: ﴿والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين﴾ ^(٢).

(١) انظر داليتي: أمن آل مية رائح أو مقتدي ... ديوانه: ص ٢٨ و ٢٩.

(٢) -رسالة الغفران: ص ٢٠٥ - ٢٠٧. والاستشهاد بالآية ٢٢ من سورة النمل.

إن أبا العلاء وهو يرغم الرواة على التسليم برواية الضم كان يحتكم إلى المعنى الشعري ويجعله السند الذي تستمد منه الرواية قوتها غير أنه بأن يكون كبار الرواة قد اختاروا رواية الفتح، لأن اختيارهم هذا لم يكن على فهم بين لما قصد إليه الشاعر. ويبدو أن تضايقه من الرواة كان يزداد وضوحاً عندما يصبح سوء الفهم إدراكاً سطحياً محدوداً وجهلاً مفضوحاً بأساليب الشعراء في تصريف أغراض أشعارهم ومعانيها، وهو الأمر الذي يجرمهم - أي الرواة - إلى الشك أحياناً في نسبة الشعر إلى صاحبه اعتماداً على قرائن ضعيفة ما كانت ليعتمد عليها لولا تمثلهم الضيق لمقاصد الشعراء.

فبعضهم قد شكك في نسبة أبيات غزلية دالية إلى المرقش الأكبر لأن المشبيب بها سميت هنذا^(١) لا أسماء، لكن أبا العلاء وإن لم يكن متيقناً من نسبتها إليه لم يكن يرى في هذا الفهم لدلالة التشبيب ما يسمح للرواة بمثل هذا الشك، ولذلك جعل المرقش يقول لابن القارح: (ولعلك تنكر أنها في هند وأن صاحبتني أسماء، فلا تنفر من ذلك فقد ينتقل المشبيب من الاسم إلى الاسم ويكون في بعض عمره مستهتراً بشخص من الناس ثم ينصرف إلى شخص آخر، ألا تسمع إلى قلبي:

سفة تذكره خُوَيْلَة بَعْدَمَا

حَالَتْ ذُرَا نَجْرَانِ ثَوْنٌ لِقَائِهَا)^(٢)

إن الاكتفاء بالوقوف عند ظاهر الشعر يؤدي أحياناً إلى نوع من الخلط لم يتردد أبو العلاء في اعتباره حمقاً، فبعض الشعراء قد ذكر أم عمرو وأم عامر في شعره وهو يقصد الضبع، ولكن هذا لا يعني أنها المقصودة بهذه الكنية مطلقاً كلما وردت في الشعر، ولذلك نجده يلجأ إلى السخرية وهو يعرض بمن توهم ذلك من العلماء في حوار يديره بين الضبع والشاحج: (ويقضي الله سبحانه أن ترد الضبع.. فتقول إن قضى

(١) نسب البكري أولها في معجمه: (ص ١٣١٦) إلى عمر بن أبي ربيعة.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٥٦ - ٣٥٧.

الله: السلام عليك أيها الشاحج، إن لما تسأل جهة ومنفذاً، وفي نفسي سؤال كنت أريد أن أسأل عنه بعض العلماء، وقد سمعت مخاطبتك للجمال فدلتنني على فهمك ومعرفتك، وقد عزمت أن أسالك مسترشدة فتخبرني بما عندك أسع لك فيما تحب إن شاء الله. وقد علم الشاحج أنها من أحقق الدهائم، فيقدر الله سبحانه أن ينطقه فيقول: هلمي لله أبوك، فتقول: لي ثلاث كنى متجانسات في اللفظ: أم عامر وهي المشهورة وأم عويمر وأم عمرو، قال الراجز:

يا أُمِّ عَمْرُو أَبْشِرِي بِالْبُشْرَى
مَوْتُ نَزِيْعٍ وَجِرَاءِ عَظْلَى

وقال قيس بن عيزارة:

فإِنَّكَ إِذْ تَحْدُوكِ أُمُّ عُوَيْمِرٍ
لَنُورِجِلَةٍ حَافٍ مَعَ الْقَوْمِ ظَالِعٍ
فأخبرني أصلحك الله، ألياي عنى القائل بقوله:
تَصُدُّ الْكَاسَ عَنَّا أُمُّ عَمْرُو
وكان الكاس مَجْراها اليمينا

فيعجب الشاحج من حمقها ويقول متهزئاً: وهل عنى غيرك؟ وإياك عنى «جرير» بقوله:

يا أُمِّ عَمْرُو جِزَاكِ اللهُ مَغْفِرَةً
رُدِّيْ عَلَيَّ فُوَادِي كَالَّذِي كَانَا

وكل ما تسمعيه في الشعر الغزل من أم عمرو وأم عامر فإياك عنى به الشاعر، إذ ليس في الأرض بهيمة أحسن منك.. فيسمع الجمل ذرء قوله فيقول: يا جعار كم لحق بك من عار، إنك لبغي أتلى هل لك في رجال قتلتي؟ إن هذا الكذاب يهزأ بك وأنت لا تشعرين^(١).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٩ - ٤١١. والذر البشير من الشيء.

إن أبا العلاء الشاعر كان لا يقبل تصدي الرواة للشعر وترجيحهم بعض الروايات بالاعتماد على فهمهم الخاص للمعاني الشعرية إذا كانوا يفتقرون إلى المؤهلات التي تمكنهم من ذلك، وقد كشف تلميذه التبريزي بطريقة غير مباشرة عن نوع هذه المؤهلات وهو يشير إلى أن الاختلاف في فهم دلالات المنظوم لا يجب أن يقبل إلا إذا كان الشارح (محصلًا عالمًا بمعاني الشعر ومقاصد الشعراء)^(١).

وإذا كان بعض الرواة قد أفسدوا رواية بعض الأشعار لإساعتهم فهم معانيها فإن الخبرة بهذه المعاني وبمقاصد أصحابها كانت وسيلته أحيانًا إلى تصحيح الروايات والعودة بها إلى صورتها الأصلية الأولى.

ففي حديثه عن العيافة عند العرب يورد قول الشاعر:

تَيَمَّمْتُ لَهَبًا أَبْتَغِي الرُّجُورَ عِنْدَهُمْ

فقد صارَ علْمُ العَائِفِينَ إِلَى لَهَبٍ^(٢)

ثم يقول مختلصا إلى تصحيح بعض ما يخطئ فيه الرواة: (وبعض الناس يغلط في هذه الأبيات فينشد:

رَأَيْتُ غُرَابًا وَقَعًا فَوْقَ بَائَةٍ

يَنْتَفُ أَعْلَى رِيشِهِ وَيُطَايِرُهُ

فَقُلْتُ وَلَوْ أَنِّي أَشَاءُ زَجَرْتُهُ

بِنَفْسِي لِلنَّهْدِيِّ هَلْ أَنْتَ زَاوَرُهُ؟

فَقَالَ غُرَابٌ بِاغْتِرَابٍ مِنَ النُّوَى

وَبِأَنَّ بَيْنَ مَنْ حَبِيبٍ تُجَاوَرُهُ

فَمَا أَعِيفُ النَّهْدِيِّ لَا دُرَّ دَرَّةٍ

وَأَزْجَرُهُ لِلطَّيْرِ لَا عُرَّ نَاصِرُهُ

(١) شرح التبريزي / شرح : ص ٢٠٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج : ص ٦٠٨.

و«نهد» ليست فيها عيافة على ما يذكرون، وإنما الرواية: (فما أعيف للهي لا در دره)، وكذلك قوله: بنفسي للنهدي، إنما هو: للهي^(١).

لقد خصص أبو العلاء بعضاً من مصنفاته الكثيرة لشرح أشعاره وأشعار قلة^(٢) ممن اهتم بهم من الشعراء المحدثين، لكن هذه المصنفات لم تكن - كما أوضحت^(٣) - شروحاً مبسطة بالطريقة المدرسية المعروفة لأنه لم يكن يتتبع فيها معاني الأبيات كما يتتبعها الشراح، فالأبيات التي يقف عندها من أشعاره هي ما أبهم^(٤) من وحداته المعجمية والصرفية أو تراكيبه النحوية فخيف التباس معناه، لكنه كان في تفسيره لهذه المبهمات يكتفي بالوحدات نفسها ولا يتجاوزها إلى شرح المعنى الكلي للبيت إلا إذا تعلق بخبر تاريخي أو إشارة علمية لا يجدي معها ذكاء القارئ وحده.

ولا يخرج شرحه لأشعار غيره عن هذه الطريقة وهذه الغاية، إلا أن اهتمامه يكون فيها مصروحاً أيضاً إلى تتبع التحريف والتصحيف الذي يشوب بعض الروايات، وإلى الدفاع عما صح لديه من استعمالات الشعراء ولو أجمع العلماء على رفض الرواية الأصلية وعلى تغييرها، وفي ذلك ما يؤكد أن شروحه هذه كانت تهيف - كما ذكرت^(٥) - إلى صون أشعاره وأشعار غيره من التشويه الذي يمكن أن يحدثه الرواة فيها إذا ما عجزوا عن فهم مبهماتهما، وإلى تخليص أشعار غيره مما لحقها من تحريف أو تصحيف نتيجة تصرف الرواة فيها اعتماداً على تأويلهم الخاطئ لبعض معانيها الشعرية.

لقد كان التنبيه على أخطاء الرواة غاية نقدية في بعض شروحه الشعرية، لكن ذلك لم يحل دون تحويلها إلى مصادر علمية أولى تنافس مصنفات كبار الشراح،

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٩

(٢) المقصود أشعار أبي عبادة البحرني وأبي تمام وأبي الطيب وابن أبي حصينة، وأشعار بعض أقاربه ال سليمان.

(٣) انظر ما تقدم.

(٤) انظر خطبة ضوء السقط / ورقة ١ ب / النص المحقق . ص ١.

(٥) انظر ما تقدم.

ولذلك لم يتخرج التبريزي في شرحه للحماسة من أن يقول بعد إيراده شرح المرزوقي والنمري وأبي العلاء لأحد الأبيات: (فلا تعدلن عما ذكره أبو العلاء إلى غيره)^(١).

ولم يكن النساخ لديه منزهي عما حوسب عليه الرواة، فالنسخ الذي أصبح بعد انتشار الكتابة والكتب يقوم مقام الرواية الشفوية في تحمل العلم جعل الشعر معرضاً لأن يلحقه من فساد النسخ مثل ما لحقه من سوء الرواية، ولذلك لم يفرق بين الرواية والنسخ من حيث تشابه الفساد الشعري الذي يمكن أن يترتب عنهما، فغموض أشعار أبي تمام إنما يعود في رأيه - كما بينت - إلى ما أصاب صورته الأولى نتيجة ضعف الرواة وجهل الناسخين^(٢) الذين تسلطوا عليه فأفسدوه، فأصبحت خبرة النقاد المتأخرين لا تفيدهم في فهمه كما ذكر التبريزي^(٣) معقباً على كلام شيخه.

ولعل عدم ممانعة أبي العلاء في أن يتعد ناسخو الكتاب الواحد إذا حافظوا على أبوابه^(٤)، وانتقاده أخطاء علي بن عيسى الذي (اتكل على ما في صدره فتهاون بإحكام سطره)^(٥)، ودعوته صديقاً له كان يقضي جل وقته في نسخ الكتب إلى اتخاذ نساخ مهرة لينسخوا له ما يريد الحصول عليه، كانت محاولة منه للحث على صون المتن المنقولة من التصحيف.

وإذا كانت نسخ دواوين الشعراء تعد ثمرة لما سمح الوراقون والنساخ بتداوله فإن الفساد الذي يتربص بالشعر كان يزداد من حيث وتيرته لتعدد هذه النسخ وشيوعها واعتماد المحصلين عليها.

والمجهود الذي بذله الشيخ في تصحيح إحدى نسخ ديوان أبي عباد البحتري كان تأسيساً للنموذج الذي يجب أن يكون عليه نسخ الشعر، وللقواعد التي يجب أن

(١) انظر شرحه للحماسة: ١٩٢/١.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١، وانظر ما تقدم.

(٣) نفسه: ١/١.

(٤) رسائله / عطية: ص ٨٦.

(٥) نفسه: ص ٨٦.

يحتكم إليها الناسخ هو والقارئ المتنوق عند الاعتماد على المخطوطات، فالفعل يكون في قول أبي عباد مثلاً:

يَكْبُونُ مِنْ فَوْقِ الْقَرَابِيسِ بِالْقَنَّا

وبالبيض تلقاهم قياماً على الرُّكْبِ

(كان في النسخة يكبون بفتح الياء والصواب يكبون بالضم، من أكب لأن عجز البيت يدل على ذلك، يريد أنهم يمدون أيديهم بالقنا ويعتمدون في أصوله فيكبون فوق القرابيس. وأكب غير متعد، يقال كببته لوجهه وأكب هو، وإنما أراد مقابلة الإكباب بالقيام)^(١).

والواضح أن تصحيح خطأ الناسخ إنما تم اعتماداً على فهم المعنى الشعري ومعرفة مقصود الشاعر لأن المعنى قد يكون سبب ضلال المصحف خصوصاً إذا وجد من القرائن ما يجعله يعتقد أن ما اختاره هو الصحيح.

فقول البحتري:

وَقَدْ فَتَحَ الْاِقْفَانَ مِنْ سَيْفٍ مُضَلَّتِ

لَهُ سَطَوَاتُ مَا تُهَرُّ وَلَا تُعَوَّى

(كان في النسخة تهز بالزاي وذلك تصحيف، وإنما غر المصحف أن في صدر البيت ذكر السيف، وهذا مثل قوله لا يعوي ولا ينبح، وهو من هر يهر)^(٢).

وقد يكون التصحيف دالاً على معنى مقبول إلا أن الخبرة بالشعر ترشد إلى الوجه الأصوب وترجحه، فقول البحتري مثلاً:

كَرِيمٌ إِذَا ضَاقَ الزَّمَانُ فَإِنَّهُ

يَضِيْعُ الْفَضَاءَ الرُّخْبُ فِي صَدْرِهِ الرُّخْبُ

(١) عبث الوليد : ص ٣٦. وانظر البيت في ديوان البحتري : ١٠٧/١.

(٢) عبث الوليد : ص ٣٠. وانظر البيت في ديوان البحتري : ٥٥/١.

(كان في النسخة «يضيق الفضاء الرحب»، وقد يحتمل هذا المعنى على أن تكون «في» مؤدية معنى عند، كأنه يضيق الفضاء الرحب إذا قيس بصدده.

ويضيع أبلغ في المعنى، وإنما تعرض لقول حبيب بن أوس:
وَرَحِبٌ صَنْدِرٌ لَوَّانٌ الْأَرْضُ وَاسِعَةٌ
كَوْشَعِهِ لَمْ يَضِيقْ عَنْ أَهْلِهِ بَلَدٌ^(١)

إن الناسخ لدى أبي العلاء لم يكن مطالباً بمراعاة بلاغة المعنى الشعري فحسب، ولكن بربط هذا المعنى بأصوله عند الشعراء السابقين، ولم يكن هذا بالميسر لكل النساخ.

لقد تحمل العلماء الرواة عبء جمع الأشعار وتدوينها في وقت مبكر وهم يؤسسون علوم اللغة العربية، وإذا كان هذا المجهود مما حمده لهم المتأخرون فإن الاعتراف بفضلهم على العلم لم يكن ليمنع أبا العلاء من أن يتصدى لكثير من مواقفهم التي اعتقدوا فيها أن تنوع علومهم واطراد أقيستهم مؤهل يسمح لهم بأن يصبحوا شعراء ونقاداً متذوقين.

ولم يكن أبو العلاء يعتقد أن العالم ممنوع من ذلك، ولكنه كان واثقاً ومتيقناً من أن العلم إذا لم توازره الغريزة الصحيحة لا يجعل من صاحبه شاعراً أو ناقداً وإن اعتقد أنه صار كذلك.

إن تعرض العلماء للشعر نظماً ونقداً لن يكون - إذا ضعفت غرائزهم - إلا تطاولاً على الشعر، والتطاول على هذا الفن الغريزي هو ما عابه عليهم مؤكداً ما كان قد ذهب إليه الأمدى^(٢) وهو يسخر من غرور من توهم أنه بامتلاكه بعض الدواوين

(١) عبث الوليد: ص ٣٥، وانظر بيت البحري في ديوانه : ١٠٥/١.

(٢) انظر الموازنة: ص: ٤١٦ - ٤١٨.

الشعرية وحفظه بعض القصائد ومشارفته شيئاً من تقسيمات المنطق أو جملاً من الكلام والجدل، أو بتعلمه أبواباً من الحلال والحرام، أو حفظه صدرًا من اللغة وإطلاعه على بعض مقاييس العربية، يستطيع أن يحيط بأسرار الشعر وجمالياته^(١).

وقد يحق للدارس وهو يتابع هذا الموقف العلائي الصارم من تناول العلماء على الشعر ونقده أن يتساءل عن مدى تأثير هذا الشاعر الناقد بما نهب إليه أرسطو وهو يؤكد في الفصل الذي خصصه لأنواع النقد التي يمكن أن توجه إلى الشعر (أن معيار التقويم ليس واحدًا في السياسة وفي الشعر)^(٢).

(١) للموازنة: ص ٤١٩.

(٢) فن الشعر / ترجمة بدوي. ص ٧٢.

الفصل الثالث

الغريزة وقوانين الصناعة؛ الشيمة المركبة

قد يكون من بين أهم ما يميز الواقع الشعري للعصر الذي أدرکه أبو العلاء وللصور القريبة منه أن السليقة اللغوية أو ما سمي بالفصاحة كانت قد أصبحت فيه ماضيًا يحن إليه حتى الأعراب في باديتهم^(١)، فالعربية السليقية التي كانت قوة ورصيدًا فطريًا يبني منه القدماء أشعارهم أصبحت في العصور المتأخرة علمًا يكتسب ومعارف تحصل، وهو ما جعل الشعراء ملزمين بأن يتعلموا قواعد هذه اللغة التي يصوغون منها أشعارهم، بعد أن كان أسلافهم يكتفون بأن يقولوا كما سمعوا أهل زمانهم يقولون^(٢).

وقد نجم عن هذا أن الغرائز أصبحت باختلاف الشعراء تتفاوت في قدرتها على تطويع اللغة الشعرية، وهذا التفاوت هو الذي يفسر كثرة المصطلحات النقدية الواصفة لنشاط الغريزة وحدود قدرتها في مصنفات أبي العلاء.

فالأستعداد الشعري الفطري قد يكون قويًا فيكون حديثه إذ ذاك عن وفاء^(٣) الغريزة وخلوصها^(٤) وجودتها^(٥)، وعن كرم السوس^(٦) وثقابة الحس^(٧).. أو عن اهتداء

(١) انظر المدخل، والصاله والشاحج: ص ٥١٩، حيث يشير أبو العلاء إلى أن فصاحتهم في عصره قد ضعف فتسلطت عليهم الركاسة.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٦.

(٤) الصاله والشاحج: ص ٥٧٩.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٨٠.

(٦) رسائله / عطية: ص ١١٣.

(٧) نفسه: ص ١١٠.

أهل^(١) الغرائز، أو عن كونها هبة^(٢) إلهية.. تجسيداً اصطلاحياً لتلك القوة.. وقد يضعف هذا الاستعداد فتكون إشارته إلى ضعفها^(٣) ونقصانها^(٤) والافتقار إليها^(٥)، أو إلى هجانة^(٦) الطبع.. وصفاً اصطلاحياً لذلك الضعف.. وقد يتوسط الاستعداد بين هذا وتلك فيختار له مصطلحات دالة على التوسط كالتقرب في قوله: (على من له أقرب حس)^(٧) وما أشبه ذلك.

ولعل ما يبدو غريباً في تصويره للغريزة حديثه عما يمكن أن يعد تضليلاً منها لصاحبها، لأن الغريزة التي جعلها هادي الشاعر والناقد في النظم والتنسيق قد تصبح أحياناً السبب في الابتعاد عن الصواب، فأبيات أبي مارد الشيباني الدالية:

لَوْ وَصَلَ الْغَيْثُ أَبْنَيْنِ امراً
كَانَتْ لَهُ قُبَّةٌ سَخَقَ بِجَاذ^(٨)

من البسيط المجزوء المذال، وهو وزن معروف، إلا أننا نجد أبا العلاء يقول عند وقوفه عند أولها: (وبعض أهل العلم ينشد هذا البيت: (لو وصل الغيث لأبنين امراً)، وكذلك ذكره أبو عمر في كتاب الياقوت، وهو خطأ لا محالة، وإنما يفعل ذلك من لا معرفة له بعلم الأوزان لأنه يرى الوزن قد نفرت منه الغريزة فيجذبه بطبعه إلى ما يألّف. ألا ترى أن قوله: (لو وصل الغيث لأبنين امراً) هو نصف الرجز التام تقبله الغريزة بلا إنكار، إلا أنه إذا فعل به ذلك بعد شكله من النصف الثاني.. وقد روت الرواة أشياء كثيرة فأنسدها في النقل، وسبب ذلك الذي أخبرتك به)^(٩).

(١) رسائله / عطية : ص ١٢٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣٥٩.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٢٣.

(٤) زجر النابج: ص ١٠٢.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٨٠.

(٦) سقط الزند / شروح: ١٧٣٧.

(٧) عبث الوليد : ص ١٦٢.

(٨) انظر بقية الأبيات في الصامل والشاحج: ص ٥٤٢.

(٩) الصامل والشاحج : ص ٥٤١.

ومقصوده من العبارة الأخيرة أن ذلك الإخلال لا يعود إلى ضعف الغريزة ولكن إلى ضعف علم الناقل وميل طبعه^(١) إلى ما ألف الالتذاذ به والطرب له، وهو نفس مقصوده من إشارته إلى أن أنشطته في بيت^(٢) مصحف للبحري (إنما اجتراً مغيره على ترك الهمزة لأن حذفها يحسن في الغريزة، والمعروف نشط العقدة إذا عقبتها وأنشطتها إذا حلتها)^(٣)، أو من إشارته إلى أن النطق بشووروا في بعض أبيات البحري^(٤) باب ينفر منه الطبع وتفر^(٥) فيه الغريزة إلى همز الواو الثانية رغم أن ذلك لم يحك^(٦) عن العرب.

وقد نجد في حديثه عن تحول^(٧) الذوق الجماعي وإيمانه بأن اللغة العربية أوسع من أن يحاط بها^(٨) ما يعد تنزيهاً ضمنيّاً للغريزة الخالصة عن الزلل وتأكيداً لثقته فيها، وقد يكتفي بأن يرد مثل هذا التضليل إلى ما كان قد أبانه من كون الغرائز تتفاوت قوة وضعفاً باختلاف أصحابها، لكن الثابت لديه أنها ما كانت لتجر إلى ما يخالف الاستعمال الصحيح أو يخل بالإيقاع لو أعينت بعلوم الشعر وقوانين صناعته التي تقي من ذلك.

إن دقته في اختيار المصطلحات النقدية المجسدة لتفاوتاتها ووقوفه عند مظاهر فرارها أحياناً إلى ما يرفضه العالمون بصناعة الشعر يقودان إلى نتيجة نقدية

(١) انظر حديث ابن خلدون عن تساهل الطبع والخروج من وزن إلى وزن. مقدمته: ص ٥٧٠.

(٢) قوله : رب رغب نقيت عنه ونجح ... من بخیل أنشطته من عقاله. عبث الوليد: ص ٢٠٠، وفي الديوان: ١٨٣٩/٣

رب رغب نقيت عنه فلم يب ... عد ونجح نشطته من عقاله.

(٣) عبث الوليد : ص ٢٠٠.

(٤) قوله: ثلاثة جلة إن شووروا نصحووا ... أو استعينوا كفوا أو سلطوا عدلوا. انظر ديوانه : ص ١٧٢٣، وما تقدم.

(٥) عبث الوليد: ص ١٨٤.

(٦) نفسه . ص ١٨٤.

(٧) انظر ما تقدم عن الغريزة والتحول، وانظر تعجبه من استعمال الجاهليين لأبنية تنفر منها غرائز للحديث :

الصاهل والشاحج : ص ٥٧٩ ورسالة الغفران : ص ٣١٦.

(٨) رسالة اللانكة : ص ٢٣٢.

واحدة كان أبو العلاء مقتنئاً بها، هي أن ما أصبحت الغريزة تسمح به^(١) في عصره لذوي الفطر من الشعراء يكون في معظمه محدوداً غير قابل لأن ينمى إذا لم تسعفه الخبرات المكتسبة.

وقد يلاحظ الدارس هنا أن إفساد الرواة العلماء للشعر - وهو الإفساد الذي كان أبو العلاء يعزيه إلى ضعف غرائزهم وتسلب أقيستهم العلمية عليهم - قد عزى في أبيات أبي مارد الشيباني السابقة إلى ضعف علم المنشدين وتسلب غرائزهم عليهم، وفي هذا ما يعتبر مناقضة لثقته النقدية في الغريزة وتراجعاً عن إيمانه بأنها لا تنزل وإن بدت في ما تجر إليه مخالفة لأقيسة العلماء.

لكن هذا التناقض يرتفع عندما ندرك أن تلك الثقة كانت مشروطة لديه باستناد الغرائز إلى المسموع المحكي عن العرب القدامى واعترافها المحايد^(٢) ببعض ما كانت غرائزهم تطرب له وإن نفرت منه أذواق معاصريه^(٣)، فإذا اختلف هذا الشرط أصبحت الغريزة في حاجة إلى دعم وسند وتقوية توفرها لها الخبرات التي يكتسبها الشاعر والناقد من الممارسة والدراسة.

(١) مقدمة اللزوم : ٦/١.

(٢) انظر ما تقدم عن حياد الغريزة.

(٣) انظر ما تقدم : حيث الإشارة إلى ما قاله مسكويه.

المبحث الأول الممارسة

والمقصود بها الجهود التي كان الشاعر المحدث يبذلها لحث الغريزة وتحفيزها وجعلها قادرة على الاستجابة السريعة والانسجام مع ما أصبح يعد قوانين لصناعة منظمة وصفت بأنها صناعة الشعر، وكذا الجهود التي كان الناقد المتذوق يبذلها لجعل غريزته مسترشدة بهذه القوانين قادرة على تمييز جيد الأشعار من رديئها وعلى تحليل ذلك.

ويبدو أن ما يحدد مقدار الممارسة التي كان يحتاج إليها الشاعر المحدث كان مرتبطاً بما أسماه خاطر، وهو مصطلح لا يحيل على معنى دقيق لأن مفهومه لدى النقاد غير مستقر.

فقوله مثلاً منوها بشاعرية الوزير المغربي: (ما خانته قوة خاطر الأمين ولا عيب بسناد ولا تضمين)^(١)، يوحي بأنه يقصد به الغريزة والطبع، وقد يفهم مثل ذلك من قوله: (وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون خاطر كأنه هادي الركبان أين ما سلك فهم له تابعون)^(٢).

لكننا نجد لديه أيضاً ما يفهم منه أن خاطر مصطلح مرادف للعقل والفكر، وذلك قوله: (والشعر للخلد مثل الصورة لليد يمثل الصانع ما لا حقيقة له ويقول خاطر ما لو طولب به لأنكره)^(٣).

(١) رسائله / عطية : ص ٤٠.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٠/١.

(٣) خطبة السقط / شروح : ص ١٠.

ويقوي هذا الفهم ربطه الشعر بالخلد مرة ثانية في إشارته إلى الشعر وهو يستعصي على شاعر مجيد كان يصنع صنوف الأشعار (فأدركته علة من أمر الله عاقت الخلد عن الفكر واللسان عن الذكر)^(١).

ونجد ما يوحي بخلاف هذين المفهومين في قول التبريزي أخذاً على أبي الطيب طريقته في نم المهجو: (وكان يمكنه أن يذمه في غير هذه الخصلة والمعاني كثيرة وكان الخاطر مساعداً، ولكن الطبع أغلب والمرء يعجز)^(٢)، وكلامه يفيد أن الخاطر لديه غير العقل وغير الغريزة لأن الطبع هو الغريزة نفسها، بينما يدل مصطلح الخاطر في كلامه على الحال النفسية التي يكون عليها الشاعر لحظة الإنجاز الشعري، وهي حال الرغبة التي يتحدث فيها عن الانقياد الشعري وحال النفور أو الانقباض التي تترجم باستعصائه^(٣) أو بإصفاة^(٤) الشاعر.

وهذا المفهوم نفسه هو ما بسطه الفارابي مفسراً هذا الانقياد أو الاستعصاء: (ثم إن أحوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير، ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر وإما من جهة الأمر نفسه، أما الذي يكون من جهة الخاطر فإنه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية إما لغلبة بعضها أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها)^(٥).

(١) الصاهل والشاحج : ص ٤٥٤.

(٢) شرح التبريزي / شروح : ص ٥٦٥.

(٣) انظر مثلاً قول الفرزدق : (تمر علي الساعة وقلع ضريس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر) العمدة: ٢٠٤/١ وقول ولد الأخطل: (جرب يغرف من بحر، الفرزدق ينحت من صخر). طبقات فحول الشعراء:

٤٥١/٢، وإشارتهم إلى أبي تمام وهو يتلوى بحثاً عن معنى شعري : العمدة: ٢٠٩/١.

(٤) أي عجزه المطلق عن قول الشعر بعد حذقه لصناعته.

(٥) قولتين صناعة الشعراء / فن الشعر : ص ١٥٦.

واهتمام أبي العلاء بحوافز القريض وعوائقه صريح في مؤلفاته، فالانشراح والبال الرخي^(١) يعدان لديه من بين الحوافز الحاتئة على النظم، لأن (الشعر لا يصلح له إلا الفكر الخلي من الهموم والقلب الذي لم تشغله عوارض الغيوم)^(٢).

وإذا كان الشعر قد استعصى عليه في بعض تهائنه فبدأ فيها عاجزاً عن الإسهاب فقد كان عذره في ذلك أن نوائب الزمان التي ملأت قلبه عاقت لسانه:

وَلَوْلَا مَا تَكَلَّفْنَا الْيَالِي
لَطَالَ الْقَوْلُ وَاتَّصَلَ الرَّؤْيُ
وَلَكِنَّ الْقَرِيضَ لَهُ مَعَانٍ
وَأَوْلَاهَا بِهِ الْفِكْرُ الْخَلِي^(٣)

وقد يطول البناء الشعري ولكنه يظل لديه - رغم ذلك - قالباً مفرغاً من شعريته إذا لم يكن الخاطر مسعفاً:

فَاقْنَعْ بِالرَّوْيِ وَالْوِزْنَ مَنِّي
فَهُمُومِي قَبِيلَةُ الْأَوْزَانِ
مِنْ صُرُوفٍ مَلَكَنَ فِكْرِي وَنُطْقِي
فَهِيَ قَيْدُ الْفَوَادِ قَيْدُ اللِّسَانِ^(٤)

وليس الهموم النفسية وحدها تعوق الشعر، فتشبيهه الصائغ الذي أرغمته فنته الحرب على التخلي عما كان يصوغه من ضروب الحلي بالشاعر الذي كان يجود بصنوف الأشعار فأدركته علة من أمر الله عاقت خلده عن الفكر ولسانه عن الذكر^(٥)، دليل على أن العلل التي تصيب البدن تعد لديه كالهموم النفسية عائقاً من عوائق قول الشعر وأحد أسباب استعصائه على الشاعر.

(١) شروح : ص ١٣٣٠.

(٢) شرح البطلوسي / شروح : ص ١٣٣٠.

(٣) سقط الزند / شروح : ص ١٣٢٩ - ١٣٣٠.

(٤) نفسه / شروح. ص ٤٦٠ - ٤٦١.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤ وانظر ما تقدم.

ولا يغفل أبو العلاء فعل الشيخوخة^(١) (إذ كانت السن لا بد لها من تأثير)^(٢)، لكن تأثيرها يبدو أقوى في قدرات العلماء^(٣).

فالحوافز والعوائق لها مكانها في تصويره النقدي للشعرية، ولا نستبعد أن يكون مصطلح الخاطر في تنويعه السابق بشاعرية الوزير المغربي^(٤) يفيد الحال التي تكون عليها الشاعرية في علاقتها بالمفهوم الذي نهب إليه ابن خلدون وهو ينصح الشاعر بما يجب أن يفعله (إذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده)^(٥)، لكن الملاحظ أننا عندما نفق عند وصف أبي هلال العسكري لأبي تمام بأنه (كان يرضى بأول خاطر)^(٦) نجد أن الخاطر لديه ليس الحال النفسية التي تسمح بالشعر ولكنه الشعر نفسه وهو يرسم في الخيلة أو الذهن قبل أن يجعله الإنشاد أو الخط منجزاً محسوساً، وهو نفس ما يفهم من الفعل تخطر في قول أبي العلاء: (حتى إنه يحكم على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعراً قط)^(٧).

ولعل المفهوم المشترك الذي تلتقي عنده كل هذه المفاهيم كون مصطلح الخاطر يعني اللحظة التي يكون فيها الشاعر مشرفاً على قول الشعر وإخراجه من حال الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، أو الحال التي يكون عليها وجدان الشاعر لحظة الإبداع، وهي لحظة يتفاعل فيها هدي الغريزة والحوافز النفسية والخبرات الشعرية المكتسبة، إلا أن حديث أبي العلاء عن عدم خيانة الخاطر للشاعر وعن اتباع الشعراء له وإشارة الفارابي والتبريزي إلى ما عداه مساعدة من الخاطر لصاحبه، يوحيان بأن

(١) انظر رسائله / عطية . ص ٢٢٢، حيث قوله مشيراً إلى ما لحقه من أمراض الشيخوخة: (الآن علت السن وضعف الجسم ... وعطلت رحي لم تكن تجمع...).

(٢) رسالة الغفران : ص ٥٥٤.

(٣) نفسه . ص ٥٥٤.

(٤) قوله (ما خائته قوة الخاطر الأمين): رسائله / عطية: ص ٤٠.

(٥) مقدمة ابن خلدون : ص ٥٧٤.

(٦) الصناعتين : ص ١٤٧.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

مفهوم هذا المصطلح يكون عندما يصبح الشعر طوعاً لصاحبه قريباً من مفهوم الغريزة نفسها، لأن تحكم الشاعر في العناصر الشعرية يكون حينئذ وجهاً للتحكم في الغريزة والحال النفسية في أن واحد، ولا يكون هذا متأتياً إذا كان الشاعر يستصعب قول الشعر، لأن جهده قد يصرف إلى تكييف الحال النفسية والحوافز فتخونه الغريزة، أو يصرف إلى حث الغريزة فلا تسعفه أحواله النفسية أو خاطره، وبلوغ الغايتين بنفس المجهود هو ما يستطيع الشاعر أن يفيد به الممارسة.

إن الشاعر قد يفلح أو يخفق في أن يصبح قادراً على مثل هذا التحكم المتكامل، لكن الراجح أنه تحكم يظل حتى في صورته الناقصة المتمثلة في العجز عن إدراك الغايتين عملية فكرية يؤدي فيها العقل وظيفته رغم كونه يستمد المادة الشعرية وقد هيأتها الغريزة وحددت ملامح صورتها.

ويبدو أن ما وصفه أبو العلاء بالخاطر هو اللحظة الشعرية الوحيدة التي يتصور فيها العقل واثقاً في ما تمده به الغريزة، وتتصور هي راضية بما يشير هو به عليها، أي اللحظة التي يسترشد فيها الشاعر المحدث مؤقتاً بغريزته ويفكره في أن واحد، ليتجنب جعل شعره نظماً متكلفاً إذا ما اعتمد على عقله وحده أو دندنة ساذجة إذا ما اكتفى باتباع الغريزة وحدها واستغنى بها عن العقل.

ولم يكن الشاعر القديم في رأي أبي العلاء يواجه مثل هذه الصعوبة لأن البناء الشعري كان لديه كالبناء اللغوي إنجازاً غريزياً، وإذا كان التوفيق بين ما تشير به الغريزة وما يشير به العقل هو سبيل الشاعر المحدث إلى تطويع الشعر وتجنب الركافة أو التكلف فإن النجاح في ذلك يظل رهيناً بمدى قدرة الشاعر على التحكم في هذا التوفيق وإطالة زمانه، وليس إلى تحقيق هذه المهارة سبيل - في رأيه - غير التمرس والمران أو ما أسماه بالرياضة وامتحان السوس وهو يقول معللاً ورود المدائح

في ديوانه رغم ذمه للتكسب: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا ماحت طالباً للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس)^(١).

وهذه الرياضة التي يدعو إليها أبو العلاء للتمكن من صناعة الشعر هي نظير الارتياض العملي والإيمان على الفعل الذي ينصح به الفارابي متعلم الموسيقى حين دعاه إلى أن يرتاض^(٢) لتحصل له قوة وتمهر على سرعة الفعل.

إن التمهّر أو اكتساب المهارة عند أبي العلاء هو الغاية التي تقود إليها الرياضة الشاعر المحدث أو ما عبر عنه ابن خلدون^(٣) بالإقبال على النظم والإكثار منه لترسيخ الملكة.

فارتباط المهارة بهذه الرياضة يعود إلى أن الشعر في عصور المحدثين كان قد أصبح - وإن ظل في جوهره وليد الغريزة والاستعداد الفطري - صناعة تتعلم وتكتسب، والتعلم إنما يكتمل عندما يؤدي الارتياض إلى تولد عادة، والعادة^(٤) لدى أبي العلاء تصوير^(٥) كالطبع.

وإذا كان اعتماد المحدثين على الغرائز وحدها يجعلهم مسامحين في ما يقصرون فيه من شعر إذا أجادوا في أخرى فإن العادة التي تجعل الشاعر أكثر تحكماً في أساليب الشعر وأسطقسات صناعته تكون هي نفسها السبب في محاسبته على أدنى رداءة تشوب صناعته، لأن الجيد من شعر الرجل (وإن قل يغلب على رديئه وإن كثر ما لم يكن الشعر له صناعة والفكر مروئاً وعادة)^(٦).

(١) خطبة السقوط / شروح : ص ١٠.

(٢) للموسيقى الكبير : ص ٨١.

(٣) مقدمته: ص ٥٧٤.

(٤) قارن هذا بما ذهب إليه الفارابي من أن استعداد القارع على آلات الموسيقى لأن يعزف (إنما يحصل بالاعتقاد)، وأن استعدادات الحلو (لأن تخرج منها النغم بحسب ما يصير به اللحن للتخيل محسوساً) تكون أيضاً بالاعتقاد. انظر الموسيقى الكبير: ص ٥٢ - ٥٣.

(٥) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ٤١٤: (إنما هي عادة صارت كالطبع).

(٦) خطبة السقوط : ص ١٠.

وقد يكون من المقبول أن نفترض كون مقدار المران الذي يحتاج إليه الناقد يقل بالضرورة عما يحتاج إليه الشاعر، لأن عدم اشتغال ناقد الأشعار بنظمها يجعله في غنى عن الرياضة أو المرون الذي أشار إليه أبو العلاء في خطبة السقوط وقد يزداد هذا الافتراض رجحاناً إذا ما نحن عممنا على الشعر رأي الفارابي الذي يرى أن التمييز بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرداءة نتيجة ارتياض السمع لا يسمى صناعة أصلاً إذ (قلما إنسان يعدم هذا إما بالفطرة وإما بالعادة)^(١)، ورغم ذلك لا يمكن الاستهانة بالمجهود الذي يكون الناقد مطالباً ببذله لتصبح أحكامه دقيقة ومحيطية بأسرار الشعر.

إن الأصل في الناقد أنه كان متلقياً فطرياً يعتمد على غريزته في تذوق المسموع الشعري الذي كان الشاعر ينظمه سليقة معتمداً هو أيضاً على الغريزة التي كانت تعد قوة شعرية كامنة يمتلكها الشاعر والمتلقي جميعاً، ويروضانها من غير قصد بسماع أشعار أهل عصرهما، وإن كان نشاطها يتجسد عند الشاعر من حيث هي قدرة على النظم والتذوق ولدى المتلقي من حيث هي قدرة على التذوق وتمييز الجيد من الرديء فحسب، ولذلك لم يفتقر المتلقي المتأخر أو الناقد الجديد في عصور الصناعات المنظمة المكتسبة إلى الرياضة التي أصبح الشاعر يفتقر إليها لتطويع النظم، إلا أن هذا الاستنتاج لا يجب أن يحجب حقيقة نقدية ثابتة هي أن الناقد لدى أبي العلاء يعد شاعراً صامتاً لأنه يمتلك نفس الغريزة التي يمتلكها الناظم وإن لم يشاركه في القدرة على الإنجاز.

وإذا كان هذا الصمت يفسر إعفاء الناقد من الرياضة فإنه كان هو نفسه السبب الذي جعل النقد المتذوقين في عصور المحدثين مطالبين لدى العلماء بالشعر^(٢)

(١) للموسيقى الكبير: ص ٥٠.

(٢) انظر طبقات فحول الشعراء: ٧/١، حيث يشير ابن سلام إلى كثرة الدوايسة، واللوازة: ٤١٤/١ - ٤١٥ وشرح الحماسة / المرزوقي: ١١/١.

بالاعتماد على ثقافة نقدية ودراسة منظمة لجل علوم العصر ومعارفه، فضلاً عن التعمق في العلوم المرتبطة بصناعة الشعر تعمقاً يجعلهم قادرين على إدراك مكان الجمال والقبح في الشعر وعلى تحليلهما.

ويسمى أبو العلاء هذا النوع من الثقافة «الدربة الطويلة والتجربة المكررة»^(١)، وهي الدربة التي تجعل من الناقد شاعراً نظرياً إن لم يقل الشعر فهو عالم بخباياه وأسراره قادر على معرفة علل ما يعرض له من جودة ورداءة وأسباب ما يعتريه من تحولات لأنه يتجاوز معرفة ما يسميه الفارابي^(٢) «إن الشيء» إلى معرفة «لم الشيء». إن الناقد الجديد هو من تذوق وعلل، وإذا كانت صناعة الشاعر عملية فإن صناعته - أي الناقد - تكون نظرية صرفة لا يطالب فيها بالرياضة النظامية ولكن بالدربة النقدية التي لا يكتسبها إلا بالنظر في قوانين علم الشعر الجديدة القادرة على إرشاده إلى مكان الجمال في الأشعار وعللها.

لقد كان الجرجاني يؤمن بأن إدراك مكان الجمال وعلله في النظم لا ييسر إلا لمن (كان من أهل الذوق والمعرفة)^(٣)، ولكنه لم يسد - رغم ذلك - باب هذا العلم مطلقاً في وجه النقاد كما يتضح من رده على من جعل الاعتراف بالعجز عن معرفة تلك العلل سبيلاً إلى التواني والكسل في البحث عنها: (واعلم أنه ليس إذا لم يمكن معرفة الكل وجب ترك النظر في الكل، وأن تعرف العلة والسبب في ما يمكنك معرفة ذلك فيه فتجعله شاهداً في ما لم تعرف، أخرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك وتأخذها عن الفهم والتفهم وتعودها الكسل وإن قل والهويني)^(٤).

(١) الصاهل والشاحج : ص ١٩٤.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٥٥.

(٣) دلائل الإعجاز: ص ٢٢٥، ٢٢٦، ٤٢٢.

(٤) نفسه: ص ٢٢٦.

ولم تكن الغاية من هذا التأنيب إلا حث من فقدوا غريزة الإحساس بالجمال على تنمية أذواقهم بالدراسة والدربة لإبراز بعض ما لا يدرك كله.

وقد يبدو الجرجاني في دعوته هذه مخالفاً لأبي العلاء الذي كان لا ينتظر مثل هذه النتيجة ممن لا غريزة له، لكنهما يلتقيان في الاقتناع بأن الغريزة إذا حثت ودعمت استجابات، لأن المتذوق الحقيقي في رأي الجرجاني هو من كان (له طبع إذا قبحته ورى وقلب إذا أريته رأى)^(١).

إن العلم بجمال الشعر غير متناه لأن الناقد كلما حصل بعضه فوجيء بمجاهيل جديدة منه، ولذلك كانت الدربة والتجربة المكررة التي دعا إليها أبو العلاء وسيلة الناقد إلى التمكن منه، فهو علم لا يتم بمعرفة القوانين القياسية المطردة ولكن بتجريد هيئة الأساليب الشعرية التي (ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب)^(٢) قصد الاحتكام إليها عند نقد الأشعار وتذوقها.

وما يجرى من أشعار العرب كان يعد في عصور المحدثين أقوى سند لغريزة الناقد وذوقه لأنه مستمد مما سمحت به غرائز أهل الفصاحة لا أقيسة علماء اللغة.

ونخلص من كل هذا إلى أن الشاعر المحدث لم يكن وحده في حاجة إلى الممارسة والدربة، فكما طالب أبو العلاء الشاعر ضمناً بالرياضة وامتحان السوس للتمكن من الشعر طالب النقاد بالنظر المتكرر في ما لطف^(٣) وغمض^(٤) من أحكام القريض، لأن الغريزة التي يهتديان بها أصبحت بعد تحول الشعر إلى صناعة عملية وعلم نظري في حاجة إلى ما يسندها ويحثها.

(١) دلائل الإعجاز: ص ٤٢٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٤) نفسه: ص ١٩٨.

المبحث الثاني الدراسة

ونقصد بها كل مظاهر التحصيل التي أصبحت نتيجة التحول المذكور السند الثاني لغريزة الشاعر المحدث الذي صار يتعلم صناعة^(١) الشعر ويكتسب علمه كما يتعلم ويكتسب كل المعارف.

إن الأخرى بالتصورات أو الهيئات الذهنية التي لم تكتمل لتصبح صناعة أن (تسمى قوة أو غريزة أو طبيعة أو ما جانس هذه الأسماء من أن تسمى صناعة، وما كان مبلغها من القوة مبلغاً يمكن أن ينطق بها عما يتصوره فتلك أخرى أن تسمى صناعة من أن تسمى قوة أو طبيعة)^(٢)، والصورة الثانية هي التي إل إليها الشعر بعد زهاب عصور الفصاحة الفطرية.

وقد انتهى الفارابي من خلال تحليله لقدرات الشعراء وطرقهم في النظم إلى حصرهم في ثلاث طبقات، لأن (الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم ذات جيد للتشبيه والتمثيل إما لأكثر أنواع الشعر وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه، وهؤلاء غير مسلجين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة، ومن سماه مسلجاً شعرياً فذلك لما

(١) وصف الفارابي الشعر بثمة صناعة (قوانين صناعة الشعراء/ فن الشعر ص ١٤٩) ووصفه أبو العلاء بأنه علم (المصاهيل والشاحج: ص ١٩٤)، واستعمل مصطلح صناعة للدلالة على اتخاذ الشعر حرفة ومكسباً (خطبة السقط/شروح: ص ١٠).

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٥٨.

يصدر عنه من أفعال الشعراء، وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين، وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طابع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ^(١).

فالشاعر الحقيقي عنده هو من تمكنه معرفته الدقيقة بصناعة الشعر وقوانينها وغوامضها من أن يكون مسلجساً أي قائساً^(٢) يقيس أشعاره على النماذج الجيدة المثلى، أما الذي يعتمد على الغريزة وحدها فلا يطلق عليه هذا الاسم لأنه يكون مفتقراً إلى المعرفة التي تجعله متنبئاً في الصناعة.

وقد يأتي شاعر الغريزة في رأي الفارابي بما لا يستطيعه الشاعر المسلجس، ولكن ذلك لا يكون صادراً عن علم بالشعر وتصور قبلي للجودة وعللها، لأن (المتخلف في الصناعة ربما أتى بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق ولا يستحق اسم المسلجس)^(٣).

ولذلك أصبحت هذه المعرفة الدقيقة بقوانين الصناعة الشعرية التي يتحدث عنها الفارابي شرطاً في احتراف الشعر وحمل لقب الشاعر، إلا أن اكتسابها لم يكن أمراً هيناً لأنها لم تكن علماً مستقلاً بموضوعه وقوانينه ولكن مزيجاً من معارف مختلفة، وهذا المزيج هو العلم الجديد الذي وسمه أبو العلاء بعلم الشعر وهو يسخر ضمناً

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٢) يرى الفارابي أن القول الشعري يختلف عن البرهاني والجدلي والخطلي واللغاطي، ولكنه يجد فيه نوعاً من القياس، فيقول (وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس، أو ما يتبع السولوجسموس، وأعني بقولي: ما يتبعه الاستقراء والمثال والفراسة وما أشبهها مما قوته قوة قياس). انظر قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥١.

(٣) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٧.

على لسان الصاهل ممن اغتر ببعض ما حصله من علوم فتناول متجرباً على مباحث علمية غامضة لم يكن فحول الشعر القديم أنفسهم عالين بها: (ولقد ادعت الأشياء التي لا يوصل إليها إلا بالدربة الطويلة والتجربة المكررة من العلم بالكلام والجدل والنظر في الفقه وأحكام الشعر اللطيفة التي ما ادعى معرفتها جاهلي ولا إسلامي من أهل النظم)^(١).

وقد ألح أبو العلاء كثيراً على الإشارة في مختلف مؤلفاته إلى حداثة هذا العلم وتأخر ظهوره^(٢)، وإلحاحه على كونه مستحدثاً حث ضمني للشعراء المتأخرين على تعلمه لافتقارهم إليه في ضبط صناعاتهم والتثبت فيها.

ويعبر أبو العلاء أحياناً عن هذا العلم الجديد بعبارة «أحكام الشعر»^(٣) أو (أحكام الشعر اللطيفة)^(٤) التي لم يعرفها القدماء، ووصفه لهذا العلم باللطافة إشارة مقصودة إلى أنه لا يقوم على القوانين القياسية المطردة التي نجدها في بعض العلوم الموحدة الموضوع لأنه يتميز منها بدقته وغموضه^(٥) ولطافته.

إن هذا العلم - وإن بدا موضوعه في الظاهر واحداً هو الشعر - ليس صريح الموضوع لأن مادته العلمية مستقاة من علوم متعددة إن لم تكن كل العلوم، وبعض هذه العلوم كان معارف عامة بعيدة في ظاهرها عن الشعر، لكن المنتسبين إلى صناعته نقاداً وشعراء أصبحوا مقتنعين بأن الشاعر (مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة.. وإذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو مائل بين يديه لضعف الته)^(٦).

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٢) انظر قول عدي في رسالة الغفران: ص ١٩١ (وحدث لكم في الإسلام أشياء ليس لنا بها علم).

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٩٩.

(٤) نفسه: ص ١٩٤.

(٥) انظر إشارته إلى غوامض القريض في الصاهل والشاحج: ص ١٦٤، وإلى غموض الكلام، في رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٦) العدة: ١٩٦/١ - ١٩٧.

وإذا كانت إفادة الشعر من مثل هذه العلوم تدل على حاجة الشاعر المحدث إليها فإن افتقاره إلى العلوم اللصيقة بالشعر يكون أشد وأقوى، وقد سمي الفارابي في مؤلفاته من هذه العلوم الموسيقى^(١) والعروض^(٢) وعلم^(٣) البلاغة والنقد وصناعة المنطق^(٤) والصناعة المدنية^(٥)، فضلاً عن صناعة الغناء^(٦) وصناعة النياحة والمراثي^(٧) وصناعة^(٨) قول القصائد والقراءة بالألحان.

وكانت هذه العلوم التي طوّل الشاعر المحدث بتحصيلها في معظمها عربية إسلامية، لكن حرص أبي العلاء على لفت النظر إلى جودة علم الشعر والتذكير بجهل القدماء به كان نوعاً من التلميح الخفي إلى أن بعض مباحثه كانت مستمدة من ثقافة أجنبية عن الثقافة العربية.

لقد خص الشيخ القدماء وحدهم بالفحولة ونفى عنهم معرفة هذا العلم الجديد ليؤكد حاجة الشاعر - وكذلك الناقد - إلى تجاوز ما ألفه النقاد العرب إلى معرفة ما ألفه علماء الشعر من غير العرب عن أشعار أمهم، ولذلك نجده يقول على لسان الصاهل معرضاً بمن زعم أنه أحاط بعلم الشعر الذي لم يعرفه فحول الشعر القديم أنفسهم: (ولقد ادعيت من علم الشعر ما تعلمنا الضرورة أن زهيراً والناطقة وغيرهما من الفحول لم يعرفوه، فليت شعري ما يقول فيك أصحاب التناسخ، أفنقلت إليك روح أفلاطون؟ معاد الله والعنل الشائع...) ^(٩).

(١) انظر قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥١ - ١٥٢. والموسيقى الكبير ص ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧٠، ١١٤٠، ١١٧٠، ١١٨٤، ١١٨٦.

(٢) قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥١، ١٥٢.

(٣) نفسه: ص ١٥١، ١٥٢.

(٤) للموسيقى الكبير ص ١١٨٨.

(٥) نفسه: ص ١١٨٨.

(٦) نفسه: ص ٨٦.

(٧) نفسه: ص ٨٦.

(٨) نفسه: ص ٨٦.

(٩) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

إن الإشارة إلى أفلاطون اعتراف شبه صريح بأهمية النظرية الشعرية اليونانية وافتقار هذا العلم الشعري الجديد - في الدرس الأدبي العربي - إلى مباحثها، بعدما أصبح القارئ العربي يعرف غير قليل من التصورات غير العربية للشعر، من خلال ما ترجم من آثار اليونان أو ما أعاد الفلاسفة المسلمون صياغته ولعل وقوف الخوارزمي في القرن الرابع عند الكتاب التاسع من كتب المنطق وشرحه لمصطلح «بيوطيقي»^(١) ومصطلح التخيل لليل على أن مثل هذه المفاهيم أصبحت منذ نهاية القرن الثالث متداولة في الوسط الثقافي العربي الإسلامي، وهذا التداول المبكر هو الذي يفسر إشارة بعض العلماء المتأخرين بعد ذكرهم علوم المعاني والبيان والبدیع والعروض والقوافي إلى علمين آخرين لا تتردد تسميتهما في الكتب النقدية، أولهما (علم مبادئ الشعر، وهو علم باحث عن مقدمات تخيلية يحصل منها الترغيب أو الترهيب، وتختلف تلك المقدمات بحسب قوم قوم... والغرض منه تحصيل ملكة إيراد الكلام الشعري على مواد متناسبة، وغايته الاحتراز عن الخطأ فيها)^(٢)، والثاني (علم قرض الشعر، وهو علم باحث عن أحوال الكلمات الشعرية لا من حيث الوزن والقافية، بل من حيث حسنها وقبحها من حيث أنها شعر. وحاصله تتبع أحوال خاصة بالشعر من حيث الحسن والقبح والجواز والامتناع...) (٣).

لقد كان هذا العلم المتكامل الجديد يضمن لمن حصله النفاد إلى أسرار الأبنية الشعرية ليري أصحابها أو متلقيها من محاسنها أو من عيوبها والغلط فيها (ما يوجب تسليمها)^(٤) إليه، ولا فرق في ذلك بين أن يكون محصل هذا العلم شاعراً أو ناقدًا

(١) مفاتيح العلوم: ص ١٢٥.

(٢) انظر كشف الظنون: ١٥٧٨/٢، حيث يذكر المؤلف هذا العلم خلال عرضه لأقسام العلوم عند القدماء. وانظر ١٤/١، حيث يشير المؤلف إلى تقسيم العلوم يجعل من بين ما تعلق بالآفاظ منها.. علم البديع وعلم العروض وعلم القوافي وعلم قرض الشعر وعلم مبادئ الشعر.

(٣) نفسه: ١٣٢٥/٢. وانظر: ٤٥/١، حيث يشير المؤلف عند حديثه عن علم الأدب إلى رأي من جعل من بين فروع علم يختص بالنظم هو العلم المسمى قرض الشعر.

(٤) الصامل والشاحج: ص: ٢٠٢.

ما دامت الغريزة قوة مشتركة بينهما، فالشاعر ليس إلا ناقدًا ينظم والناقد ليس إلا شاعرًا صامتًا.

ولم تكن العلوم التي يستدعيها التبريز في علم الشعر هذا تخرج عما كان يدرس في مجالس العلم ويصنف في الكتب، إلا أن وصف أبي العلاء لأحكامه باللطافة^(١) يعد تذكيرًا بأهمية نوع آخر من التحصيل لا تغني عنه قواعد العلوم المحصلة وقوانين الصناعات لاعتماده على الارتياض^(٢) السمعي أو حفظ أشعار العرب لشحن القريحة واكتساب الملكة الشعرية^(٣).

وقد أدرك ابن خلدون مغزى هذه اللطافة فحذر المحصل من أن يزعم أن معرفة قوانين البلاغة تغني عن هذا الارتياض، لأن هذه القوانين (إنما هي قواعد علمية قياسية تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس، وهو قياس علمي صحيح مطرد كما هو قياس القوانين الإعرابية)^(٤)، أما الأساليب الشعرية فليست من القياس في شيء، لأنها (إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر)^(٥).

إن ما يستفيدة المحصل لهذا العلم اللطيف - شاعرًا سيصبح أم ناقدًا - بارتياضه في أشعار العرب هو القالب الكلي المجرد في الذهن (من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها)^(٦)، ومفهوم هذا أن علم الشعر ليس قواعد فحسب، وإنما هو ملكة تنشأ في النفس من حفظ المتخير من أشعار الفحول القدماء والحدائق المحدثين.

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٠.

(٣) نفسه: ص ٥٧٠.

(٤) نفسه: ص ٥٧٢.

(٥) نفسه: ص ٥٧٢.

(٦) نفسه: ص ٥٧٢.

وقد أطلق النقاد على هذا الارتياض مصطلح الرواية، وجعلوا هذا المصطلح أحياناً نعتاً ثانياً للشاعر (يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المنهّب)^(١)، وذهب العلماء بالشعر إلى أن اجتناب هذه الصناعة أولى بمن لم يكن له محفوظ^(٢) لأن استحكام الملكة الشعرية إنما يتأتى بالارتياض السمعي والرياضة النظامية.

وقد أبان أبو العلاء عن علاقة هذا المحفوظ بفاعلية الغريزة الشعرية وقدرته على حثها وتحفيزها عندما جعل - بطريقته المعهودة في صوغ آرائه النقدية - الصاهل يحكم بأن أولى الخيول (بارتجال الأوزان واقتضاب الرجز والقصيد ما كان منها في ملك الشعراء لأنها تائن لشدهم بالأشعار وهم جلوس فوق الصهوات)^(٣)، فسماع الأشعار وحفظها - في رأيه - كان هو وسيلة الشاعر المحدث وكذا الناقد إلى اكتساب ملكة النظم والتذوق النقدي لجعلها إلى جانب الغريزة الركن الأول الذي يقوم عليه «علم الشعر» حتى لا يلتبس بالعلوم التي تبنى على القياس، وهذا العلم هو الذي عبر عنه بغوامض القريض وهو يعرض - على لسان الصاهل مخاطباً الشاحج - بأحد الشعراء ويحذره من أن يفضح نفسه أمام أمير كان في رأيه متمكناً من الشعر وعلمه: (وهذا الأمير أعز الله نصره الذي أومأت إليه عارف بغوامض القريض، فإنما يحمل التمر من حضرته إلى هجر، وتهدي الزهرة من مجلسه إلى الروضة العقيمة ويسافر بالنغمة من علمه إلى البحر الزاخر، وما أغناك أيها البائس أن يضحك منك في الآدميين وأن تصير هزأة في جنسك)^(٤).

وإذا كانت لطافة أحكام هذا العلم هي التي دعت إلى وصفه الأمير بأنه عارف بغوامض القريض فإن هذه اللطافة نفسها كانت وراء وصفه له بمعرفة مشكل المنظوم

(١) العدة: ١٩٧/١.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦١.

(٤) نفسه: ص ١٦٤.

وهو يقول متحدثاً عنه: (وينقد المنظوم السائر نقد الصيرفي ماله ويعرف مشكله معرفة السعدي ماله...) (١).

إن اللطافة لدى أبي العلاء خصيصة تميز علم الشعر من غيره وتبعده عن سلطة الاطراد القياسي التي تتحكم في قوانين علوم اللسان العربي، ولذلك نجده يختار عن عمد لوصف المبرزين فيه مصطلح أهل الخبرة بدلاً من مصطلح أهل العلم الذي كان يصف به من برزوا في ما سواه من العلوم، وليست هذه الخبرة التي يصفهم بها إلا الثمرة التي يجنيها صاحب الاستعداد الفطري شاعراً أو ناقدًا من دعم غريزته بالممارسة والدراسة.

فالنقصان الذي يلحق الكامل مثلاً لا يبين لأصحاب الغريزة، (ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة) (٢)، والطريق إلى الشعر متاهة، ومن سلكها غير خبير (٣) خبط في ظلام.

إن أبا العلاء وهو يغري الشاعر والناقد باكتساب علم الشعر إنما يدعوه إلى امتلاك هذه الخبرة، إلا أنه يدعوه إلى امتلاكها لا من حيث هي العلم نفسه، ولكن من حيث هي تكامل بين الغريزة والمهارة المكتسبة، إذ لا جدوى - في رأيه - من هذا العلم إذا لم يكن سنداً لغريزة الشاعر المحدث والناقد.

وقد عبر عن هذا التكامل أيضاً بمصطلح الشيمة المركبة (٤)، وهو مصطلح يحتفظ للغريزة بمكانها الأصلي الثابت في تصويره للشعر والشعرية رغم إيمانه بحاجة المتأخرين - شعراء ونقاداً - إلى تحصيل علم الشعر ودراسته.

إن ما تختص به الشيمة المركبة أو الخبرة دون غريزة الفطرة كونها الغريزة الملهية بما يكتسبه الشاعر والناقد من المراس والدراسة، والتهذيب في رأي أبي العلاء هو سبيل كل شاعر إلى الإجادة وسبيل كل ناقد إلى كشف أسرار الجمال.

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٤.

(٢) نفسه: ص ٤٤٦.

(٣) نفسه: ص ١٥٦، حيث قوله: (والقريض مشابه أم أدراص، ومن سلكها غير خبير فكأنما سقط من ثبير).

(٤) رسائله / عطية: ص ١١٠.

وإذا كانت سقطياته نفسها قد (جاءت رائعة الفكر والطلاوة فائقة الحلاوة)^(١)،
فالعلة أن علم الشعر والغريزة قد تكاملا فيها فهزبت فجادت:

مِن السَّالَتِي أَمَّءَ بِهِنَّ طَبْعُ
وَهَذَّبَهُنَّ فِكْرُ وَافِتِّ قَادُ^(٢)

ويعبر أبو العلاء عن هذا التكامل أيضًا بمصطلح «التعاون»، وهو مصطلح يدل
دلالة صريحة على أن الغريزة وحدها لم تعد قادرة في عصره على الاكتفاء بنفسها،
وعلى أن علم الشعر المحصل وإن غزر لا يجعل من صاحبه شاعرًا مجيدًا إذا لم يكن
ممن وهبت لهم الغرائز.

لقد كان من بين ما تميز به الشاعر القديم اكتفاؤه بقوة واحدة هي الغريزة، أما
الشاعر المحدث فقد أصبح بعده في حاجة إلى قوتين عبر عنهما أبو العلاء بالفضيلتين
كما يتبين من قوله واصفًا شعر بعض أصدقائه: (وقد كان عمل قصيدة على الرءاء
تعاونت عليها فضيلته الغريزة المهذبة والبراعة المكتسبة)^(٣).

ويختار أبو العلاء للدلالة على هاتين الفضيلتين وصفين اصطلاحيين آخرين
هما «التبريز في الفهم» و«خلوص الغريزة من التهم»، وذلك عند حديثه عن خبرة
الناقد ونوقه.

فممدوح صديقه الشاعر ابن أبي حصينة لما كان (مبرزًا في الفهم خالص
الغريزة من التهم يعرف عقود الكلم معرفة الصيرفي... قويض الله سبحانه له من يشفي
الغلة)^(٤)، لكن تعدد النعوت الاصطلاحية لا يغير من كون المفهوم النقدي يظل واحدًا،
فالتبريز في الفهم الذي يكمل الغريزة الخالصة من التهم هو نفسه البراعة المكتسبة

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٢٤.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٣٢٣.

(٣) رسائل / عطية. ص ٢٢٥.

(٤) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥/١.

التي تعين الغريزة المهذبة، وهو المفهوم الذي عبر عنه بالشيمة المركبة أو الخبرة كما تبين. وعندما يختل هذا التكامل والتعاون بين الغريزة والفهم يصبح كل تعرض للشعر تهوراً يفضح صاحبه فيكشف عن كونه لا غريزة له^(١) أو جهولاً^(٢).

وقد تتغير المصطلحات الواسفة لهذا الجهل لكن الافتضاح يظل واحداً كما يتبين من قوله يرد على من اعترض عليه في لزومياته: (ومن جهل هذا المعترض أنه وصل بهذين البيتين بيتاً لا يدخل معهما وظن أنه يجوز أن يوصل إليهما، فأنبأ ذلك عن غريزة ناقصة ولب ليس بثابت وتعرض لما لا يحسن)^(٣).

وتحذيراً للشاعر والناقد من أن تزل بهما القدمان دعاهما إلى الرياضة والمران والنظر المتكرر في ما لطف وغمض من أحكام القريض، لأن الغريزة التي يهتديان بها أصبحت بعد تحول الشعر إلى صناعة عملية وعلم نظري في حاجة إلى ما يحثها ويدعمها، أي إلى ما يجعلها شيمة مركبة وغريزة مهذبة حسب اصطلاحه النقدي.

إن الطريق إلى الشعر لدى أبي العلاء هو طريق الغريزة الصحيحة لا طريق القواعد والأقيسة، وقد تبدو أحكام الغريزة في ظاهرها مشابهة لأحكام القواعد العلمية لكن ذلك لا ينفي استقلالها عنها، لأنها أحكام تتجسد لديه من خلال مواقف القبول والرفض والحياد والعجز والمصطلحات الدالة عليها، بينما تتجسد أحكام القواعد من خلال الإلزام والترخيص والمنع وما يرتبط بها من مصطلحات كالجائز والمعيب.. فما يعتبره العلماء عيباً لا يكون بالضرورة هو ما تنكره الغريزة، وما يجيزونه ليس بالضرورة هو ما تقبله، وهذا ما يفسر ميل أبي العلاء إلى بعض التخصيص في استعمال المصطلحات النقدية الواسفة لنشاط الغريزة وأحكام القواعد رغم كونها تبدو متقاربة المفاهيم.

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

(٢) نفسه: ص ٣١٥.

(٣) زجر النابح: ص ١٠٢.

فمفهوما المصطلحين «عيب»^(١) و«جائز»^(٢) ومرادفاتهما يردان في كلامه غالباً لوصف ما خالف القواعد العلمية لا ما رفضته الغريزة، بينما ترد مصطلحات أخرى كالإنكار والقبح والركاكة والاستقامة والحسن... لوصف ما ترفضه الغريزة أو تقبله، وهو تخصيص كان يسمح له بالحفاظ على استقلال حكمها ولو ورد ملتبساً بحكم القاعدة العلمية.

فالقواعد مثلاً تجيز همز لفظة القرآن وتركه، لكن هذه اللفظة عندما ترد في الشعر يكون ترك الهمز أقوم^(٣) في الغريزة.

والعلماء يعتبرون جعل ألف التأسيس من غير بنية الكلمة عيباً في القافية، لكن ذلك لدى أبي العلاء قد (لا يمتنع في حكم الغريزة)^(٤).

إن العلاقة بين أحكام الغرائز وأحكام القواعد قد تكون علاقة تطابق وتماثل^(٥) أو تعارض واختلاف^(٦)، وهي علاقة تؤكد استقلالها عن القواعد بل وقدرتها على ترجيح بعضها على بعض عندما تتعارض أحكامها في بعض الخلافات العلمية، فاقوال القدماء مثلاً توجب أن الروي في مثل «فرتها وأرتها وأصغرتها» هو الهاء، والمتأخرون يرون أن الروي في ذلك (التاء وهي ساكنة، والهاء وصل وهي متحركة، ولو جاء على مذهبهم في هذه القوافي خذها أو منها لكان عيباً. والغريزة تشهد بما زعموه)^(٧).

(١) انظر اللزوم: ٢٩، ٣٢، وانظر رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٢، وعيب الوليد: ص ٢٥.

(٣) انظر عيب الوليد: ص ٢٥، ورسالة الغفران: ص ٥٨٢، وللزوم: ٣٢/١.

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٨/١، وانظر: ١٨/١.

(٥) القاعدة تجيز = الغريزة تقبل

القاعدة تعيب = الغريزة ترفض.

(٦) القاعدة تجيز ≠ الغريزة ترفض.

القاعدة تعيب ≠ الغريزة تقبل.

(٧) اللزوم: ٢٩/١.

وليس شهادتها هذه إلا الدليل على أن الطريق إلى الشعر إنما يكون بهدي منها لا من القواعد القياسية.

لقد تجاوز أبو العلاء إشارات النقاد^(١) المقتضبة إلى الغريزة إلى أن جعل منها عنصراً جوهرياً في بناء نظريته النقدية الشعرية، وإذا كنا نجد لدى بعض النقاد المتأخرين عنه كابن منقذ^(٢) والتبريزي^(٣) والخوي^(٤) والخوارزمي^(٥) ما يبدو تحكيماً نقدياً لهذا العنصر في فكرهم الشعري، فإن ذلك يظل مجرد تقليد سطحي لأقواله، إذ لا يبدو - حسب ما اطلعت عليه - أن ناقداً بعده أو قبله استطاع أن يبلغ في العلم بأسرار الغريزة في الكتابة الشعرية والتلقي ما بلغه هو، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد جعل حقيقة الشعر والشعرية كامنة فيها.

-
- (١) انظر قول ابن قتيبة متحدثاً عن استعصاء الشعر على الشاعن في بعض الأوقات (ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يفترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم) / الشعر والشعراء : ص ٨٠ - ٨١. وانظر إشارته إلى وشي الغريزة في: ص ٩٠. والحيوان : ٢٨١/٤، وما تقدم.
- (٢) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩، حيث قوله: (وتهذيب الوزن أن يكون حسناً تقبله النفس والغريزة).
- (٣) انظر شرحه للسقط / شروح: ١٨٥، حيث قوله: (لو حذقت اللام عند اللفظ، لتبين في الغريزة اعتدال الوزن).
- (٤) انظر قوله في التنوير : ١٨٥/٢: (واللام في «ماء الحنق» زائدة في الوزن، ولو حذقت اللام من اللفظ لتبين في الغريزة اعتدال الوزن). وانظر: ١٩٤/١.
- (٥) انظر شرحه للسقط / شروح: ص ١٩٤، حيث قوله: (ألا ترى أنك إذا قلت... يقبله الطبع).

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً - المتون العلانية:

١. إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م.
٢. استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.
٣. الأوزان والقوافي في شعر المتنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضاً أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣ هـ / أكتوبر ١٩٨٢ م.
٤. الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.
٥. جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرها.
٦. خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره.
٧. الدرعيات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤ م.
٨. ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.
٩. الرسائل القصيرة والمتوسطة:

- ١ - طبعة شاهين عطية، بيروت - ١٨٩٤م، وأعدت نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.
- ب - طبعة مرجليوث - المطبعة المدرسية - أكسفورد - ١٨٩٨م، وأعدت نشرها بالأوفست مكتبة المثني ببغداد.
- ج - تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق - ط١ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ١٠. رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.
- ١١. رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.
- ١٢. رسالة الحروف = رسالة الإغريض.
- ١٣. رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.
- ١٤. رسالة الشياطين = رسالة الجن.
- ١٥. رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر - ١٩٧٥.
- ١٦. رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٣.
- ١٧. رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت - ١٩٧٩.
- ١٨. رسالة المنيع: ضمن رسائله المذكورة.
- ١٩. رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، د.ت.

٢٠. الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.
٢١. زجر النابج: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.
٢٢. سقط الزند:
- ١ - ضمن شروح سقط الزند.
 - ب - تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٥.
٢٣. شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٧٥هـ / ١٩٥٦م.
٢٤. ضوء السقط:
- ١ - مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس.
 - ب - تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.
٢٥. عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.
٢٦. الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت - دت، (مصورة عن الطبعة التيمورية - ١٣٥٦هـ / ١٩٣٨م).
٢٧. القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نواير المخطوطات، ط ١، القاهرة - ١٩٥١م.
٢٨. اللامع العزيزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس / ضمن الموضح للتبريزي.
٢٩. لزوم ما لا يلزم:

- ١٠ - طبع دار صابر ودار بيروت، بيروت - ١٣٨١هـ / ١٩٦١م.
- ب - تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٩٢.
٣٠. ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.
- ثانياً - الكتب القديمة والحديثة،**
- أ -**
٣١. آثار البلاد وأخبار العباد: للقزويني زكريا بن محمد بن محمود / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
٣٢. الإتيقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان - ١٩٧٣.
٣٣. إحكام صناعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٦.
٣٤. أخبار البحري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.
٣٥. أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الافاق، ط ٣، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
٣٦. أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.
٣٧. الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر - ١٩٤٩.
٣٨. أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - ١٩٦٣.

٣٩. أرجوزة ابن سيدة / ضمن ابن سيدة المرسي: لداريو كابانيلاس روبريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكلي، الدار التونسية - تونس.
٤٠. إرشاد الأريب إلي معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأنباء.
٤١. الإرشاد الشافى على متن الكافى = الحاشية الكبرى على متن الكافى
٤٢. أسرار البلاغة فى علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.
٤٣. الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمى حجازى، مكتبة غريب، القاهرة.
٤٤. الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٦١.
٤٥. إعجاز القرآن: للقاضى أبى بكر محمد بن الطيب الباقلانى، على هامش الإتيقان فى علوم القرآن للسيوطى، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان - ١٩٧٣.
٤٦. إعجاز القرآن فى منهج القاضى عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبى، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين / دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ - ١٩٨٤م.
٤٧. الأغاني: لأبى الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٤٥هـ / ١٩٢٧م.
٤٨. الاقتصاد فى الاعتقاد: للإمام أبى حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عائل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت / لبنان - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م.
٤٩. الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطليوسى أبى محمد عبد الله بن محمد، بيروت - ١٩٧٣.

٥٠. الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م.

٥١. التماسه عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية / الخرطوم، ودار الفكر / بيروت - ط ١، ١٩٧٥.

٥٢. الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأندلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.

٥٣. الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.

٥٤. الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٥٥. الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.

٥٦. أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.

٥٧. الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.

٥٨. إنباه الرواة على أنباه النحاة: للفطحي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

٥٩. الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة

الأميرية، القاهرة - ١٩٥٥.

٦٠. الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد،
تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت - ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م.

٦١. الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد
ابن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية،
ط ٤، مصر - ١٣٨٠ هـ / ١٩٦١ م.

٦٢. الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم
كمال الدين عمر بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٦٣. الأوراق = أخبار الشعراء.

٦٤. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله
ابن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح،
ط ٣، القاهرة - ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م.

٦٥. إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن
الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي / ضمن شروح سقط الزند.

- ب -

٦٦. البحري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن الليطي، دار الأندلس، لبنان -
١٩٨٢.

٦٧. البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت - د.ت.

٦٨. البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت،
ط ٣ - ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م.

٦٩. البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

٧٠. بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد ابن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م.

٧١. بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان ابن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.

٧٢. البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.

٧٣. البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٧٤. البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

- ت -

٧٥. تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم نجار، دارالمعارف، ط ٣، مصر - ١٩٧٤.

٧٦. تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٧٧. تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.

٧٨. تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.
٧٩. تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.
٨٠. تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وإثار رجالها: لعبده الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت - ١٩٦٥.
٨١. تاريخ قضاة الأندلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأندلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
٨٢. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.
٨٣. تاريخ ابن الوردي = تمة المختصر في أخبار البشر.
٨٤. التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للعسكري ،
٨٥. تمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدرأوي، دار المعرفة، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.
٨٦. تمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م.
٨٧. تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر - ١٩٦٨.
٨٨. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الأصم أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة / مصر - ١٩٦٣.

٨٩. تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٣.
٩٠. تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
٩١. التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر - ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م.
٩٢. تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ / ١٩٤٤م.
٩٣. التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
٩٤. تلبيس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
٩٥. تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).
٩٦. أبو تمام الطائي حياته وحياته شعره: للدكتور نجيب محمد البهيتي، دار الفكر، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.
٩٧. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت / لبنان - ١٩٨٦.
٩٨. التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بنيل الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٩٩. التنوير = تنوير سقط الزند.

١٠٠. تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخوي، طبع إبراهيم الدسوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.

١٠١. توشيع التوشيح: للصفدي صلاح الدين خليل بن أبيك، تحقيق ألبيز حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.

١٠٢. تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

- ث -

١٠٣. الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.

١٠٤. ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وأبن السكيت، نشر أوغست هفتر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠٥. ثلاثمائة وخمسون مصدرا في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.

١٠٦. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.

١٠٧. ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد / على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستطرف للأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان - د.ت.

- ج -

١٠٨. الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وأثره: لمحمد سليم الجندي، مطبوعات
المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر،
بيروت - ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢ م، تعليق عبد الهادي هاشم.

١٠٩. الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق
زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م.

١١٠. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر
مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.

١١١. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي
الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر،
ط ١، القاهرة - ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م.

١١٢. جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن
طبعة حيدرآباد، ١٣٤٥ هـ - دار صادر.

- ح -

١١٣. الحاشية الكبرى على متن الكافي: لمحمد الدمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.

١١٤. الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لأدم ميتز، ترجمة محمد عبد
الهادي أبو ريذة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧ هـ
/ ١٩٥٧ م، و: ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م.

١١٥. الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للأستاذة مهوش أسدي خمامي، رسالة مرقونة
بمخزنات كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧ / ١٩٩٨ م.

١١٦. حكيم المعرفة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

١١٧. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٩.

١١٨. الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي، مكتبة الأقبصى، ط ١، عمان / الأردن - ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.

١١٩. الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبي، مصر - ١٩٤٥.

- خ -

١٢٠. خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعماد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٦.

١٢١. خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر علي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤هـ.

١٢٢. خزانة الأدب وللباب لسان العرب: للبغدادي عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.

١٢٣. الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

- د -

١٢٤. دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطي، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد / العراق - ١٩٦٤م.

١٢٥. دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق - ١٩٧٧.
١٢٦. دراما المجاز: للطفي عبد البديع، مجلة فصول، المجلد ٦ / العدد ٢ - يناير - فبراير - مارس / ١٩٨٦.
١٢٧. دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١ هـ).
١٢٨. دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي، تحقيق محمد التونجي، سوريا - ١٩٧١.
١٢٩. الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المثني، ط ٢، بغداد - ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م.
١٣٠. ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق - ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ م.
١٣١. ديوان الأخطل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت - ١٩٧٩.
١٣٢. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت - ١٩٧٤، وبتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.
١٣٣. ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي.
١٣٤. ديوان ابن أبي حصينة = شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة.

١٣٥. ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية / مصر - ١٩٦٠.
١٣٦. ديوان دعبل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٢.
١٣٧. ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.
١٣٨. ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١هـ.
١٣٩. ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.
١٤٠. ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٣١/١٩٢٥م.
١٤١. ديوان أبي نواس الحسن بن هاني: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ/١٩٥٩م.
١٤٢. ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.
١٤٣. ديوان البحترى أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.
١٤٤. ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م.
١٤٥. ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.

١٤٦. ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.

١٤٧. ديوان حسان بن ثابت:

١ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد

الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفراء عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب).

• ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.

١٤٨. ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبد القدوس صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت / لبنان - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

١٤٩. ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.

١٥٠. ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.

١٥١. ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.

١٥٢. ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.

١٥٣. ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلام الشنتمري: تصحيح مكس سلغسون، مطبعة برطرنند، فرنسا - ١٩٠٠.

١٥٤. ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت / حلب - ١٩٩٤.

١٥٥. ديوان أبي الطيب المتنبّي = شرح ديوان المتنبّي.
١٥٦. ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.
١٥٧. ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م.
١٥٨. ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.
١٥٩. ديوان عنتره: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت - د.ت.
١٦٠. ديوان لبيد = شرح ديوان لبيد بن ربيعة.
١٦١. ديوان مجنون ليلى: جمع عبد الستار فراج، دار مصر للطباعة، مصر - ١٩٧٩.
١٦٢. ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٨.
١٦٣. ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م.

- ذ -

١٦٤. النخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
١٦٥. نم الخطأ في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
١٦٦. نيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحري)، تحقيق صالح الأشتري، دار الفكر، ط ٢، دمشق - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

١٦٧. ذيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

- ر -

١٦٨. رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبد الملك، تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م.

١٦٩. رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.

١٧٠. الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.

١٧١. رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ / ١٩٩١م.

١٧٢. رسالة الجد والهزل / ضمن رسائل الجاحظ.

١٧٣. رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان / ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).

١٧٤. رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.

١٧٥. روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبیب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد / ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

١٧٦. روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبد الله محمد بن عبد الله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.

١٧٧. الروض المربع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العددي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.

١٧٨. روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

- ز -

١٧٩. زخارف عربية / نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

- س -

١٨٠. السحر والشعر: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - السنة الجامعية: ١٩٨١ / ١٩٨٢ م.

١٨١. سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت - ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.

١٨٢. سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

١٨٣. السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٥ م.

١٨٤. سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان النهدي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م.

١٨٥. السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

- ش -

١٨٦. شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.
١٨٧. الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصحها عبد الوهاب عزام، ط٢، بالأوفسيت، طهران - ١٩٧٠م.
١٨٨. شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد ابن محمد، دار المسيرة، ط٢، بيروت - ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
١٨٩. شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.
١٩٠. شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
١٩١. شرح ديوان الأخطل = ديوان الأخطل.
١٩٢. شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط٤، مصر - ١٩٦٥م.
١٩٣. شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٧م.
١٩٤. شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت - د.ت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر - ١٢٩٦).
١٩٥. شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
١٩٦. شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.

١٩٧. شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.
١٩٨. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧١ - .
١٩٩. شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.
٢٠٠. شرح ديوان لبید بن ربیعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.
٢٠١. شرح ديوان المتنبي: لعبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
٢٠٢. شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط / ضمن شروح السقط.
٢٠٣. شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = ضرام السقط / ضمن شروح السقط.
٢٠٤. شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد / ضمن شروح السقط.
٢٠٥. شرح شافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، مع شرح شواهد لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.

٢٠٦. شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٢٠٧. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفى الدين الحلبي عبد العزيز بن سرايا بن علي السنيسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر - ١٩٨٩.

٢٠٨. شرح كافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.

٢٠٩. شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.

٢١٠. شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢١١. شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م.

٢١٢. شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبد الحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.

٢١٣. شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.

٢١٤. شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.
٢١٥. شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات الجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م.
٢١٦. شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلام الثننمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب / سوريا - ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م.
٢١٧. شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.
٢١٨. الشعر والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.
٢١٩. الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.
٢٢٠. الشعراء وإنشاد الشعر: لعلي الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.
٢٢١. شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.
٢٢٢. الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء / ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.
٢٢٣. الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ / فبراير ١٩٩٤م.
٢٢٤. الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.

-ص-

٢٢٥. الصاحبى: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابى الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.
٢٢٦. صاعد البغدادي، حياته وأثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.
٢٢٧. الصبح المنبي عن حثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميله، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٧.
٢٢٨. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعلي البطل، دار الاندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

-ض-

٢٢٩. ضرائر الشعر للقران القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.
٢٣٠. ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.
٢٣١. ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

-ط-

٢٣٢. طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.
٢٣٣. طبقات الصوفية: لأبي عبد الرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شربية، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.
٢٣٤. طبقات فحول الشعراء: لمحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

-ع-

٢٣٥. عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.
٢٣٦. عجائب البلدان للقزويني = أثار البلاد وأخبار العباد.
٢٣٧. العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٣٨. عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.
٢٣٩. العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراك: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء / المغرب - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.
٢٤٠. العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د. محمد عبد المجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة - د.ت.
٢٤١. عقد الجمان: للبدر العيني محمود بن أحمد الطلي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
٢٤٢. العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.
٢٤٣. أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.
٢٤٤. أبو العلاء المعري ناقدًا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط ١، بغداد - ١٩٨٢.

٢٤٥. أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط ١، القاهرة - ١٩٨٧.

٢٤٦. أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة - ١٣٤٤هـ).

٢٤٧. على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة - ١٩٦١.

٢٤٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - لبنان - ١٩٧٢ م، ويتحقق محمد قرقران، دار المعرفة، ط ١، بيروت - لبنان - ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

٢٤٩. عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٢٥٠. عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت - ١٩٦٥.

٢٥١. العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة: للدماميني بدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر - ١٣٠٣ هـ.

- غ -

٢٥٢. الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أيوب، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.

- ف -

٢٥٣. الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبد الرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط / المغرب - ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

٢٥٤. الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.
٢٥٥. فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصبغي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢ هـ / ١٩٥٣ م.
٢٥٦. الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.
٢٥٧. الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربيعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م.
٢٥٨. فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبد الله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤ هـ / ١٩٢٥ م.
٢٥٩. فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.
٢٦٠. الفقه على المذاهب الأربعة: لعبد الرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.
٢٦١. الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن البيهقي، دار المعارف مصر - د.ت.
٢٦٢. الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا = فن الشعر من كتاب الشفاء.
٢٦٣. فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.

٢٦٤. فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا / ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.

٢٦٥. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.

٢٦٦. الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر - د.ت.

٢٦٧. فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسيسكه قدراه زیدین وتلميذه خلیان ربارة طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت / عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.

٢٦٨. في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ - ١٩٨٧.

٢٦٩. في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - د.ت.

- ق -

٢٧٠. القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت - د.ت.

٢٧١. قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس - ١٩٧٢.

٢٧٢. القصيدة عند مهيار الديلمي: لمحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٠ / ١٩٨١ م.

٢٧٣. القصيدة الماسحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم - ١٩٧٣.

٢٧٤. قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.
٢٧٥. قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.
٢٧٦. القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.
٢٧٧. القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.
٢٧٨. قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.
٢٧٩. قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي، دار صادر - د.ت.

- ك -

٢٨٠. الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد، بيروت - د.ت.
٢٨١. الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١.
٢٨٢. الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية، مصر - ١٣٥٣ هـ).
٢٨٣. كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٧ م.

٢٨٤. كتاب البيع لعبد الله بن المعتز = البيع.
٢٨٥. كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.
٢٨٦. كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت - د.ت.
٢٨٧. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر - ١٩٧١.
٢٨٨. كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان - ١٩٥٨.
٢٨٩. كتاب العروض للأخفش = العروض للأخفش.
٢٩٠. كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.
٢٩١. الكتب التسعة (صحيح البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجه والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك) // ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١ / ١٩٩٥م.
٢٩٢. كشاف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولوي محمد وجيه، طبعة كلكته ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.
٢٩٣. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.
٢٩٤. كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق - ١٩٧٨.

٢٩٥. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.

٢٩٦. الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

- ج -

٢٩٧. لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥ هـ / ١٩٦٥.

٢٩٨. لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.

٢٩٩. لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م.

- م -

٣٠٠. المتخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلب / ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م.

٣٠١. ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقرآن القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.

٣٠٢. متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د.ت.

٣٠٣. المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.

٣٠٤. المتنبي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليطي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

٣٠٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م.

٣٠٦. المجموعة النبهانية في المذائع النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٣٠هـ.

٣٠٧. المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د.ت.

٣٠٨. المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن / ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م.

٣٠٩. المدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

٣١٠. مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق / سورية - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٣١١. مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: لليافعي عفيف الدين أبي محمد عبد الله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م.

٣١٢. مرآة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزوغلي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٣. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣١٤. المرقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.

٣١٥. المزهري في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر - د.ت.

٣١٦. مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٧. المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفرائي، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.

٣١٨. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبد الحميد، مصر - ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩م.

٣١٩. المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزيفة، رسالة مرقونة بخرانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٢ / ١٩٩٣م.

٣٢٠. مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، منشورات دار القلم، الدار البيضاء / المغرب - ١٩٩٣.

٣٢١. مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

٣٢٢. المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن بحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر ابن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

٣٢٣. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م.

٣٢٤. معجز أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد دياب، سلسلة ذخائر العرب / العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.

٣٢٥. معجم الأنبياء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، طبع دار المأمون، مصر - ١٩٣٨.

٣٢٦. معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، دار صادر، بيروت - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

٣٢٧. معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبد الله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.

٣٢٨. معجم السلفي = معجم السفر.

٣٢٩. معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد الله ابن عبد العزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.

٣٣٠. معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.

٣٣١. مع شعراء الأندلس والمنتبى: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكى، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.
٣٣٢. مع أبى العلاء فى سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف، القاهرة / مصر - ١٩٦٣م.
٣٣٣. المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطى، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م.
٣٣٤. مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د.ت.
٣٣٥. مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.
٣٣٦. مفتاح العلوم: للسكاكي أبى يعقوب يوسف بن أبى بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
٣٣٧. المفضليات: للمفضل بن محمد الضبى، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.
٣٣٨. مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجرى: للأستاذ محمد الشرقانى الحسنى، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس السنة الجامعية - ١٤١٢هـ / ١٩٩١ - ١٩٩٢م.
٣٣٩. المقابسات: لأبى حيان التوحيدى، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.
٣٤٠. المقاصد النحوية فى شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي / على هامش خزانة الأدب للبغدادى، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.

٣٤١. مقالة في قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.
٣٤٢. المقتضب: لحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.
٣٤٣. مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.
٣٤٤. مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي = شرح الحماسة.
٣٤٥. مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.
٣٤٦. مقدمة كتاب العبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر - د.ت.
٣٤٧. مقدمة مرجليوت = رسائل أبي العلاء.
٣٤٨. ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق ولیم الوارد / ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمان بدوي، مصر.
٣٤٩. ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧٧.
٣٥٠. الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبد الكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
٣٥١. مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتور علي سامي النشار، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.
٣٥٢. مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتور علي لغزيوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٩ / ١٩٩٠م.

٣٥٣. من تاريخ الإلحاد في الإسلام: لعبد الرحمان بدوي، د.ت، د.م، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).

٣٥٤. المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي ابن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩ هـ.

٣٥٥. المنشور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٦. منظومة إبان اللاحقي / ضمن أخبار الشعراء.

٣٥٧. منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبد الرحمان بن محمد / ضمن العقد الفريد.

٣٥٨. منظومة في علم القلم والحبر والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي / ضمن مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م.

٣٥٩. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.

٣٦٠. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م.

٣٦١. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.

٣٦٢. موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.

٣٦٣. موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.

٣٦٤. الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.

٣٦٥. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.

٣٦٦. الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي): للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى ابن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

- ن -

٣٦٧. النثر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.

٣٦٨. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.

٣٦٩. نزهة الألباء في طبقات الأدباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣٧٠. نزهة الجليس ومنية الأنيب الأنيس: للعباس بن علي المكي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٧١. النثر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.

٣٧٢. نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.
٣٧٣. نضرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن الفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م.
٣٧٤. النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الإربلي / ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.
٣٧٥. نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر بك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.
٣٧٦. نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت - ١٩٨١.
٣٧٧. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.
٣٧٨. نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.
٣٧٩. نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
٣٨٠. نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م.
٣٨١. نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.

٣٨٢. النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت - ١٩٨٩.
٣٨٣. نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة - ١٩٦٣، وبتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان - د.ت.
٣٨٤. نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر - د.ت.
٣٨٥. نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م.
٣٨٦. النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا - ١٣٧٠ هـ / ١٩٥١ م.
٣٨٧. نكت الهميان في نكت العميان: لإصلاح الدين الصفدي خليل بن أيك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر - ١٣٣٩ هـ / ١٩١١ م. (طبعة مصورة / دار المدينة).
٣٨٨. النوادر: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
٣٨٩. النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
٣٩٠. نيل الأمان في شرح التهاني: لأبي علي اليوسي الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع - د.ت.

- ه -

٣٩١. الهجاء والهجاءون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.

٣٩٢. همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

- و -

٣٩٣. الوافي بالوفيات: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، طبع باعتماد إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.

٣٩٤. الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.

٣٩٥. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

- ي -

٣٩٦. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

ثالثاً - المقالات،

٣٩٧. الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ / ديسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.

٣٩٨. البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجاً: محمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس / المغرب.
٣٩٩. تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.
٤٠٠. تداول المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: محمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
٤٠١. تطور مصطلح التخيل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
٤٠٢. تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: محمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
٤٠٣. الخط العربي جمالاً وحضارياً: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
٤٠٤. الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: محمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - آغاير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.
٤٠٥. الرجز والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

٤٠٦. شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ / جنبر ١٩٧٨ م.
٤٠٧. الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لمحمد الدناي / ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الألب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م.
٤٠٨. ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ / رمضان - ١٤١٥ هـ / فبراير ١٩٥٥ م.
٤٠٩. قصيدة المديح النبوي الجديدة: لمحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م.
٤١٠. مخلع البسيط ليس من البسيط: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس / المغرب.
٤١١. مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م.
٤١٢. مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.
٤١٣. المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م.
٤١٤. الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

رابعاً - مراجع فرنسية:

415. Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'ALLAQA DE LABID , PAR ANDRÉ MIQUEL , EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII / 1975, NUMEROS 89 – 90, PUBLICATION DE L'UNIVERSITE DE TUNIS.
416. DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE , PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.
417. ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS , CD-ROM, FRANCE, S.A, 4 ème EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.
418. LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL. « QUE SAIS – JE ? » , 1976.
419. NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استقينا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

رموز ومختصرات

- الانتصار الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
- الإنصاف الإنصاف والتحري
- تجديد الذكرى تجديد ذكرى أبي العلاء
- تعريف تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
- تلخيص = التلخيص تلخيص ابن رشد (اللسقط)
- د. ت دون تاريخ
- س. ز سقط الزند
- ش. بط شرح البطليوسي
- ش. ت شرح التبريزي
- ش. د شرح ديوان
- شروح شروح سقط الزند
- ص. والشاحج الصاهل والشاحج
- ف. والغايات الفصول والغايات
- ن. ص نفس الصفحة

فهرست المحتوى

٣.....	- تصدير
٥.....	- الإهداء
٧.....	- تقديم
٩.....	- مقدمة الكتاب
١١.....	- تمهيد
١٨.....	- مدخل: النظرية الشعرية في سياق المعارف المتراكمة: أعمى يقرأ
٦١.....	• القسم الأول: حقيقة الشعر
٦٧.....	- الباب الأول: حد الشعر : الأبعاد والملابسات
٧٠.....	- الفصل الأول: بين القافية المغيبة والوزن الحاضر
٨٩.....	- الفصل الثاني: الكلام
١٠٣.....	- الفصل الثالث: الشرائط
١١٣.....	- الفصل الرابع: الغريزة والحس
١٢٧.....	- الباب الثاني: اللوازم النقدية في الحد: الشعرية المرفوضة
١٣١.....	- الفصل الأول: القول الشعري
١٤٥.....	- الفصل الثاني: الأنماط الشعرية
١٩٣.....	- الباب الثالث: الطريق إلى الشعر : هدي الغريزة وتضلال الأقيسة
١٩٧.....	- الفصل الأول: فاعلية الغريزة: الحس الشعري
٢٠٠.....	- المبحث الأول: مفهوم الغريزة في الفكر العلاني لعام
٢٠٧.....	- المبحث الثاني: الغريزة في منظومته النقدية: الاشتغال النقدي
٢١٠.....	أولاً: مجالات الاشتغال
٢١١.....	I - الغريزة والبناء الموسيقي العروض

II - الغريزة وموسيقى القوافي	٢١٤
III - الغريزة والأبنية الصرفية النحوية	٢١٦
IV - الغريزة والإنشاد	٢١٨
V - الغريزة والبناء الدلالي	٢٢٢
VI - الغريزة ورواية الشعر	٢٢٢
- ثانيًا: مظاهر الاشتغال	٢٢٤
I - المواقف	٢٢٥
١ - المنبهات	٢٢٥
أ - المشاكلة والتغيير	٢٢٦
ب - الزيادة والنقصان	٢٣٠
٢ - الأحكام	٢٣٦
أ - الرفض	٢٣٦
ب - القبول	٢٣٧
ج - الحياد	٢٣٩
● السكوت	٢٣٩
●● الاستكثار	٢٤١
●●● نفي الرفض والقبح	٢٤١
●●●● الاحتمال	٢٤٢
●●●●● عدم الإحساس	٢٤٣
د - العجز والاستسلام	٢٤٤
II - البروز المجسد للغريزة : السمع	٢٤٦
- ثالثًا: الغريزة والتحول	٢٥١
- الفصل الثاني: الشعر وتناول العلماء : قصور الأقيسة	٢٥٩
- المبحث الأول : العلماء ونظم الشعر : الشعر والنظم	٢٦٤

٢٦٨	- أولاً: مظاهر النظرية.....
٢٦٨	I - القياس العروضي.....
٢٧٢	II - التصور المعجمي للروي والقافية.....
٢٧٩	III - الفهم غير الشعري للعيوب والمبالغة في تجنبها.....
٢٨٢	IV - الرصف غير الشعري للمضامين العلمية.....
٢٨٧	V - التصنع والافتعال.....
٢٩٠	- ثانياً: التشخيص النقدي الاصطلاحي للنظرية.....
٢٩٠	I - النص الصريح على النظرية.....
٢٩١	II - وصف المنظوم بالكلامية.....
٢٩٢	III - لفت النظر إلى الشخصية العلمية للناظم.....
٢٩٣	IV - التنبيه على أن الموزون مصنوع موضوع.....
٢٩٦	- المبحث الثاني: العلماء ونقد الشعر.....
٣٠١	- أولاً: العلماء وشعرية الشاهد.....
٣٠٨	- ثانياً: العلماء ورواية الشعر.....
٣٢٨	I - التفريق بين المصنوع والمنسوب.....
٣٣٤	II - الوقوف عند سوء فهم الرواة للمروي.....
٣٤٤	- الفصل الثالث: الغريزة وقوانين الصناعة: الشيمة المركبة.....
٣٤٨	- المبحث الأول: الممارسة.....
٣٥٧	- المبحث الثاني: الدراسة.....
٣٦٩	- المصادر والمراجع.....
٤١٣	- رموز ومختصرات.....
٤١٤	- فهرست المحتوى.....



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثاني

تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة:
من جودة الشعر إلى صدق النظم

د. محمد الدناي

الكويت

2014



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثاني

تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة:
من جودة الشعر إلى صدق النظم

د. محمد الدناي

الكويت

2014



مؤسسة بابتائىة محمد بن عبد العزيز بن سعود آل بابتائىة لإحياء التراث العربى



التدقيق الطباعي

مناف الكفري

الصف والتفيز

أحمد متولى أحمد جاسم

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد الحلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبى تمام الطائى»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضى (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: +٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤

فاكس: +٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٢٩

E-mail: kw@albabtainprize.org

تقديم

ظهر مفهوم الديوان الشعري في الدرس الأدبي العربي في بداية عصر التدوين، عندما اجتهد بعض العلماء، فعمدوا - صوناً للغة العربية الفصيحة - إلى جمع منظوم من احتفظت الذاكرة الثقافية الجماعية بأشعارهم من أعلام الشعر الجاهلي والإسلامي، وصنعتها وتوثيقها وتحقيقها، قبل ترتيبها في مصنف مستقل أصبح يوسم بديوان شعر فلان، لحرصهم على نسبة كل متن شعري إلى صاحبه. ثم عمم هذا المفهوم فأصبح مصطلح ديوان يطلق على كل ما ينظمه الشاعر المحدث أيضاً من قصائد ومقطعات طيلة حياته.

وكان من نتاج هذا العرف الأدبي/ العلمي أن ظل مفهوم الديوان الشعري حتى عصر أبي العلاء مرتبطاً من حيث الإنجاز بحياة ثقافية واحدة ممتدة، يبدع خلالها الشاعر نظماً يُكوّن في مجموعته مصنفاً واحداً ووحيداً، يُجمع في الغالب بعد وفاة صاحبه ليصبح ديوانه الشعري المنسوب إليه دون غيره، تمييزاً له مما يجمع لمن سواه من الشعراء الهالكين.

وقد نجم عن تأخر جمع دواوين الشعراء المحدثين إلى ما بعد وفاتهم، أنهم كانوا يرحلون عن الدنيا دون أن يكونوا قد فكروا في تخصيص ما كان يتجمع لهم - مع مرور الزمن - من منظومهم بأسماء تميزه، أو مقدمات تُعرّف بمقاصده واتجاهاته الفنية، رغم أن تسمية الكتب كانت قد أصبحت منذ وقت مبكر نهجاً علمياً متبعاً في التصنيف والتأليف.

لذا فإن من بين الخصوصيات التي يتميز بها المنجز الشعري العلاني من غيره، أنه يعد في تاريخ الشعر العربي أول منجز لشاعر واحد يخرج إلى القارئ من خلال عدة دواوين شعرية متميزة، ومتباعدة من حيث تواريخ نظمها واتجاهاتها الفنية أو الفكرية، لانتساب كل واحد منها إلى حقبة يكون فيها الفكر الشعري الإبداعي والأدبي النقدي لدى أبي العلاء قد اصطبغ بصبغة ثقافية ما، جمالية فنية أو أدبية لغوية أو عقيدة فلسفية يعبر عنها الديوان المستقل الذي نظم خلالها.

ولم يكتف أبو العلاء المعري بحصر اجتهاده الإبداعي النقدي في جعل منجزه الشعري مقسماً بين عدة دواوين يستقل كل واحد منها بأشعاره، ولكنه تجاوز ذلك إلى أن خص كل ديوان من دواوينه بعنوان أو اسم مميز له يرتبط بالحقبة التي ظهر فيها، وبمقدمة تعرف بالمرجعيات الجمالية أو الفكرية التي كانت وراء نظمه.

ويبدو أن سبق رهين المحبسين إلى التفرد بهذا النوع من التصنيف الشعري لم يكن - فقط - وليد الذكاء النادر الذي عرف به، ولكنه كان أيضاً ثمرة لرحلته المشهورة في منتصف عمره إلى بغداد، وعودته منها غير متأن.

وهي رحلة لم يتكبد الشاعر مشاقها للتظلم لدى الخليفة العباسي كما تردد - دون تمحيص - في المصائر، ولكن للتخلص من مضايقات توالى عليه من أقاربه، فأرغمته على الخروج مغضباً من معرة النعمان، والتوجه إلى بغداد التي كانت قد فتنته من بعيد فظل يحلم بها.

أما العودة إلى الشام فقد عجل الشاعر بها بعد أن خاب ظنه في البغداديين، لكنه لم يستطع نسيان دار السلام، ولذلك اقترنت عودته إلى بلده بالندم على الرحيل عن العراق وبغداد، فصارت هذه العودة الخائبة بذلك سبباً في اختياره حياة العزلة التي أعلن خلالها ندمه حتى على أن كان شاعراً مجوداً، فتحول الشعر لديه متأثراً

بذلك من صورة الإنجاز المتحقق من خلال الديوان الوحيد، إلى إنجاز متنه ومتجدد،
يرحل مع الشاعر عبر محطات متميزة ومتلاحقة، يكون فيها كل ديوان جديد معبراً
تعبيراً جمالياً أو فكرياً عن المرحلة التي أنجبته.

ولم تكن دواوينه الخمسة (سقط الزند، ولزوم ما لا يلزم، واستغفر واستغفري،
وجامع الأوزان، والدرعيات) إلا شهوداً على تشعبات الطريق التي سلكها الإنجاز
الشعري العلاني في رحلته الطويلة.

محمد الدنאי

فاس/ المغرب

في ١٠/١٠/٢٠١٠

القسم الثاني

تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة، من جودة الشعر إلى صدق النظم

قد يكون من أهم ما يميز الشخصية الأدبية في مختلف مراحل تاريخ النقد والشعر العربيين قديماً بعدما الأحادي الذي كان يجعل صاحبها يكتفي بلقب الشاعر أو الناقد غير جامع بينهما، لغلبة النزعة الشعرية لديه على النزعة النقدية أو لطمس الثانية الأولى، وهي خصيصة تجعل دارس هذا التاريخ لا يواجه الصعوبة التي يمكن أن تنجم عن تداخل الوجهين النقدي والشعري لدى نفس الأديب.

وإذا كنا نستثني من هذا الحكم بعض الشعراء الذين جمعوا بنجاح بين الكتابة الشعرية وبين ما يمكن أن يعد تنظيراً نقدياً لها، فإن ما يميز جهودهم النقدية تلك، فما يمكن نسبته إلى أبي تمام^(١) وغيره من الشعراء الذين سلكوا مسلكه في نقد الشعر^(٢) من أراء نقدية، لم يكن في حقيقته إلا قسماً من البناء الشعري أو نوعاً من النسج الشعري يسخر فيه الشاعر مقدمات^(٣) القصائد أو خواتيمها^(٤) أو ما تنائر من أبياتها لحمل خطابه (النقدي).

(١) انظر مقالة: مع أبي تمام الناقد/ عبد الله الطيب/ مجلة دراسات أدبية ولسانية/ العدد ٤/ السنة ١٩٨٦. وأبو تمام الطائي: ص ٢٤٠ - ٢٤٢، والقصيدة عند مهيار: ٣/١ - ٥، ومفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري/ رسالة مرفوعة: ٢٦٤/٢، حيث يتضمن الملحق أشعاراً ناقدة من القرن ٣.

(٢) كآبي نواس وابن المعتز وأبي الطيب ومهيار وغيرهم. انظر نواوينهم.

(٣) انظر بعض قصائد أبي نواس.

(٤) انظر بعض قصائد أبي تمام.

وإذا كانت مؤلفات ابن المعتز وحازم القرطاجني وأشعارهما تشهد على استقلال الشخصية الشعرية لديهما عن أختها النقدية، فإن عدم التكافؤ كان السمة التي اتسمت بها العلاقة بين المنحيين الشعري والنقدي في آثارهما، فالبساطة النسبية لآراء ابن المعتز النقدية بالقياس إلى ما سيظهر بعدها وبالقياس إلى جودة أشعاره جعلت السبق لشخصيته الشعرية، وطرافة آراء حازم القرطاجني النقدية وعمقها ودققتها وتشعبها بالقياس إلى النفس شبه العلمي لأشعاره، جعلت التاريخ يسجل اسمه باعتباره ناقدًا تعاطى بعض النظم دون أن يبرز فيه تمييزه في النقد.

ولكل ذلك لا أجد أية مبالغة في اعتبار أبي العلاء الأيب الوحيد الذي تفاعلت في مؤلفاته الشخصيتان الشعرية والنقدية تفاعلًا متكافئًا^(١)، فالخير الواسع الذي يشغله في مصنفاته حديثه عن الشعر وشرائطه يجعل منه ناقدًا خبيرًا، والدواوين المتعددة التي نظمها تجعل منه شاعرًا حاذقًا، وبين خبرته النقدية وحذقه الشعري تصبح حقيقة الشعر لديه - مبدئيًا - حقيقتين: حقيقة نظرية يكشف عنها تصوره النقدي للشعر من حيث جوهره وشرائطه وتحكم الغريزة فيه، وهو التصور الذي حاولنا بناء مفاهيمه الكبرى، وحقيقة عملية يكشف عنها إنجازه الشعري نفسه بتراكمه وتحولاته عبر مختلف مظاهر رحلة الكتابة الشعرية ومراحلها.

والمسافة بين الحقيقتين قابلة لأن تضيق ضيقًا يجعل إحداها مرآة للثانية، أو أن تتسع اتساعًا يجعل الإنجاز يبدو غريبًا مفتقرًا إلى أرضيته النقدية، أو يجعل التصور النقدي يبدو عقيمًا عاجزًا عن الإثمار الشعري، فالكتابة الشعرية قد تكون نتاجًا لتصور نقدي سابق، وقد تكون تأسيسًا لتصور نقدي لاحق، وقد يصاغ التصور النقدي دون أن يترجم إلى كتابة، وقد تنجز الكتابة وتظل بدون سند نقدي سابق أو تأويل نقدي لاحق يفسرها، ولا تتحدد المسافة بين الحقيقتين إلا بقياس إحداها إلى الأخرى.

(١) يمكن أن نتحدث عن أبي هلال العسكري وابن رشيق وابن الخطيب باعتبارهم نقادًا شعراء أو شعراء نقادًا، لكن عدم التكافؤ يظل غالبًا على آثارهم.

وإذا كان التكافؤ بين الشخصيتين النقدية والشعرية الذي كاد أن يتفرد به^(١) فكر أبي العلاء الشعري قد جعله علماً من أعلام هذا الفكر في الثقافة العربية الإسلامية وربما في الثقافة الإنسانية، فقد كان من ثمرات هذا التكافؤ خروج إنجاز الشعري بتعدد صورته عن الصورة التي كانت سائدة.

فأبو العلاء - حسب ما استطعت الوصول إليه - كان أول شاعر رسم عن قصد الحدود الفاصلة بين أشعاره المتراكمة من خلال نظم عدة دواوين مستقل كل واحد منها بمادته الشعرية، بل إنه كان أول من جعل لكل ديوان شعري من دواوينه - فضلاً عن الشرح - لقباً خاصاً^(٢) به يميزه من غيره من الدواوين.

والصادر^(٣) تشير إلى أن له دواوين شعرية بدأها ولم يكملها أو أكملها وفقدت، ورغم ذلك بلغ ما نعرفه أو نعرف أسماءه من آثاره الموزونة خمسة دواوين صريحة^(٤) هي: سقط الزند واللزوم وجامع الأوزان^(٥) واستغفر واستغفري^(٦) والدرعيات، وهو إنجاز شعري غزير من حيث كميته^(٧) لكن هذه الغزارة لم تكن وليدة مراكمة تلقائية ساذجة للقوائد والأبيات، فتعدد دواوينه وتنوع أسمائها كانت له دلالة النقدية لأنه كان ثمرة لتصوير نقدي مكتمل وتأمل في المنجز نفسه.

إن تعمدته جعل كل ديوان مستقل باسمه وبأبياته وقصائده كان تعبيراً عن رغبته في لفت نظر المتلقي إلى أن كل ديوان يرتبط بروى نقدية أو فكرية تتحكم فيه وتميزه

(١) قد يكون حازم القرطاجني أقرب النقاد الشعراء إلى أبي العلاء من حيث المزاجية بين التنظير النقدي والكتابة الشعرية. وتأثره به غير خفي.

(٢) نجد ألقاباً كالمعلقات والمنهيات. الخ ووصفت بها بعض الأشعار لكنها من وضع المتلقين لا الشعراء، لأنها لا تتعلق بأشعار شاعر واحد. انظر جمهرة أشعار العرب.

(٣) معجم الأديباء: ١٦٢/٣.

(٤) نلح إلى أخرى غير صريحة جمع فيها بين المنثور والمنظوم كملقى السبيل.

(٥) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٧.

(٦) نفسه: ص ٥٣٨.

(٧) جامع الأوزان ٩٠٠٠ بيت، والاستغفار ١٠٠٠٠.

من سواه، وإلى أن الاسم الذي اختاره له هو الخط الذي يرسم حدود الإنجاز الشعري منبئاً بانتهاء مرحلة أو معلناً التحول إلى مرحلة أخرى جديدة.

إن تعدد الدواوين في المتن الشعري العلائي لم يكن عبثاً شعرياً، وتنوع أسمائها لم يكن مجرد استلذاذ بوضع الأسماء وتغييرها، ولكنها كانت محطات في مسار إنجازهِ الشعري المتحول ومنعطقات تشهد بأن حقيقة ما أنجزه تكمن في تحولاته الحاسمة لا في تراكمه، فقياس شعرية دواوينه بعضها إلى بعض لا يكشف عن تحول في طريقة الكتابة فحسب ولكن عن تحول في الرؤية الشعرية نفسها، بل وعن تنكر للشعر ونزوع نحو ما عابه على العلماء وضعفة المحدثين وأنكرته غريزته الشعرية من منظومهم.

لكننا نستطيع رغم هذا التعدد أن نقف من خلال تتبع رحلة كتابته الشعرية ورصد المظاهر المختلفة لإنجازهِ الشعري عند ثلاث محطات كبرى أو مراحل دالة على عمق التحول هي:

١ - مرحلة السقط باعتبارها المرحلة التي انتسب فيها أبو العلاء إلى الشعر المجود وافتخر بأنه شاعر حاذق قادر رغم تأخر زمانه على أن يأتي بما لم تستطعه الأوائل.

٢ - مرحلة اللزوم باعتبارها المرحلة التي تنكر فيها للشعر معتبراً إياه هنوات^(١) يغنيه علمه عن والتجمل^(٢) بها.

٣ - مرحلة الدرعيات باعتبارها مرحلة أخيرة انتهى فيها إلى التوفيق بين كذب الأشعار وبين الخير غير مُفْرِطٍ في جودة الشعر ولا في نبل القيم الأخلاقية.

(١) انظر رسائله/ عطية. ص ٥٢، حيث قوله. «إنما أجبته بنثير دون نظم لأنني منذ سنوات أعرضت عن تلك الهنوات».

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، حيث قوله على لسان الشاحج: «ولدي بمن الله من العلوم الغريبة والآداب الشاردة ما يغنيني عن التجمل بطويل القريض فكيف بقصيره».

الباب الأول

الانتساب إلى الشعر: مرحلة السقط

اعترف القدماء لأبي العلاء بالتبريز في كثير من المعارف والعلوم^(١) فاقترن اسمه لديهم بها، وأصبح وصفه بالشاعر لقباً من عدة ألقاب كان يوصف بها في المصادر. ولعل اكتفاء الأجيال الأولى من المؤرخين بوصفه عند ذكر اسمه بالمعري دون نسبته إلى علم^(٢) بعينه، كان حرصاً منهم على أن تظل صفة المشاركة وحدها قادرة على التعريف بفضلته وتبريزه المتنوع بتنوع المعارف التي نبغ فيها لأن وصفه باللغوي أو الشاعر قد يوهم القارئ أنه لم يبرز إلا في العلم الذي عرف به.

وعندما مال المتأخرون من المؤرخين إلى وصفه ببعض الألقاب العلمية لم يكن لقب الشاعر مقدماً على غيره، فقد وصفه بعضهم بأنه لغوي^(٣) قبل وصفه بالشاعر، ووصفه بعضهم بأنه عالم لغوي شاعر^(٤) بينما اكتفى آخرون بوصفه بلقب واحد كالأديب^(٥) أو العالم^(٦) المشهور.

(١) انظر نزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٥٤، حيث قول المكي: «... وكان إماماً في اللغة فما صاحب المجلد، وفي الفلك ورصد الكواكب فما أفلاطون، وفي المنطق فما المعلم الأول».

(٢) انظر رمية القصر: ١٥٨/١، الأنساب: ٤٨٤/١، نزهة الألباء: ص ٢٥٣، المنتظم: ١٨٤/٨، معجم الأدب: ١٠٧/٣، مرآة الزمان/ تعريف: ص ١٤٣، الإحصاف والتحري/ تعريف: ص ٤٨٦، ونجد ذلك عند من أتركهم: انظر تنمة المختصر: ٥٣٩/١ - ٥٤٠، ومسالك الأبحار: ص ٢١٧؛ (مطلقاً على العلوم)، والوافي بالوفيات: ٩٥/٧؛ (صاحب التصانيف). (٣) وفیات الأعيان: ١١٣/١، وتاريخ الإسلام/ تعريف: ص ١٨٩، ومرآة الجنان/ تعريف: ص ٢٩٧، ولسان الميزان: ٢٠٣/١، والنجوم الزاهرة: ٦١/٥، وبغية الوعاة: ص ١٣٦، وشذرات الذهب: ٢٨٠/٣، ونزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٥١. وفي تقديم هذا الوصف ما يبطل رأي السعدني الذي ذهب إلى أن أبا العلاء لم يعرف بين العلماء بشخصيته النحوية اللغوية. انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٧٣.

(٤) انظر المختصر في إخبار البشر: ١٧٦/٢.

(٥) انظر الكامل لابن الأثير: ٨١/٨.

(٦) انظر معاهد التنقيص: ١٣٧/١.

وقد بدا هذا الاهتمام بشخصيته العلمية واضحاً حتى لدى من فضلوا الاكتفاء بنعته بالمعري عند الإشارة إليه، فإذا نحن استثنينا السمعاني^(١) وابن الجوزي^(٢) اللذين يشيران إلى براعته الشعرية قبل الإشارة إلى تبريزه في اللغة أو الأدب، نجد معظم المؤرخين يتفقون على التنويه بحذقه في اللغة والأدب قبل وصفه بأنه كان جيد الشعر^(٣) أو حسنه.

وإذا كانت قلة من هؤلاء قد أثرت وصفه بالشاعر فإن ما ميز هذا التلقيب اقتراحه بصفة علمية أخرى هي اللغوي^(٤) أو البحر في اللغة^(٥)، أو بالإشارة إلى أن تصنيفه كان في الشعر واللغة^(٦).

ولم يرد وصفه بلقب الشاعر وحده - حسب ما استطعت الاطلاع عليه - إلا في مصدر واحد هو تاريخ بغداد حيث وصفه البغدادي بأنه أحمد بن عبد الله بن سليمان أبو العلاء التنوخي الشاعر^(٧)، وما يميز هذا المصدر من كل المصادر اللاحقة قدمه لأنه يعد أقدم مؤلف يشير إليه بعد ذيل اليتيمة وأول مصنف ترد فيه ترجمته مفصلة صريحة. وهي مفارقة تل على أن مزاحمة شخصيته العلمية لشخصيته الشعرية كانت تزداد بتوالي العصور نتيجة اهتمام طلاب العلم اللاحقين بما صنفه من نفائس علمية إعجاباً بها في حد ذاتها، أو استجابة لما أثر عنه من أنه كان ينفر تلامنته من رواية أشعار صباه^(٨) ويحثهم على الاشتغال بما سوى سقط الزند من كتبه، أو خوفاً من

(١) انظر الأنساب: ١/ ٤٨٤ حيث قوله: «كان حسن الشعر جزل الكلام فصيح اللسان غزير الالب عالمًا باللغة حافظًا لها».

(٢) المنتظم: ١٨٤/٨.

(٣) انظر نزهة الألباء: ص ٢٥٢، ومعجم الأدباء: ١٠٨/٣، وبغية الوعاة: ص ١٣٦، حيث يصفه السيوطي بأنه كان غزير الفضل، عالمًا باللغة، حائقًا بالنحو، جيد الشعر.

(٤) انظر البداية والنهاية: ٧٢/١٢، حيث يقول ابن كثير: «أبو العلاء... الشاعر المشهور بالزندقة، اللغوي».

(٥) انظر الأنساب: ٢٤٢/٥، حيث قول السمعاني عن المعرة: «المشهور بها.. البحر الذي لا ساحل له في اللغة أبو العلاء».

(٦) انظر البداية والنهاية: ٧٢/١٢، وعقد الجمان/ تعريف: ص ٣١٩، حيث وصف بأنه «صاحب الدواوين والمصنفات في الشعر واللغة».

(٧) تاريخ بغداد: ٢٤٠/٤.

(٨) مقدمة شرح التبريزي للسقط/ شروح: ص ٢.

شبهة الاشتغال بأشعار ارتبطت لدى بعض العلماء بالزندقة والكفر، فقد اعتذر ابن الجوزي في ترجمته له بأنه أنما أورد أشعاره^(١) ليستدل بها على كفره، ثم هاجم من قيل عنهم: إنهم أنشدوا على قبره عنده موته ثمانين مرثية فقال: «وهؤلاء بين أمرين: إما جهال بما كان عليه وإما قليلو النّين لا يُبالون به، ومن سبّر خَفِيَّاتِ الأمور بانت له، فكيف بهذا الكفر الصريح في هذه الأشعار»^(٢).

لكن هذا الاهتمام الكبير بمصنفاته غير الشعرية وما نجم عنه من بروز قوي لشخصيته العلمية لا يغير حقيقة ثابتة لا يمكن إغفالها هي أن دخوله سجل التاريخ إنما كان بشخصيته الشعرية لا العلمية، فأقدم خبر يروى عن عرفه في معرة النعمان قبل رحلته إلى بغداد واشتهاره بها^(٣) يصفه بأنه شاعر^(٤) طريف دون أن يضيف إلى ذلك لقباً علمياً آخر، وأقدم ما يروى عن لقيه وتلمذ له ببغداد خبر يذكر فيه أبو القاسم التتوخي أنه «قرأ عليه ديوان شعره ببغداد»^(٥)، وهو يقصد ما كان قد نظمته حتى سنة ٣٩٩ هـ من أشعار صباه كما سماها في خطبة السقط.

وما نفيده من هذا الخبر أن شاعريته عندما رحل إلى العراق للاطلاع على ما في مكتباتها من كنوز علمية كانت مكتملة، وأن إعجاب البغداديين الذين كانوا يعرفون أشعار الشريفين ومهيار وابن نباتة السعدي به إنما كان إعجاباً بشعره بعد أن وجدوا فيه من مظاهر التجويد ما جعلهم يروونه عنه، ولم يكن هذا الشعر إلا قسماً من الديوان الذي سيوسم بعد ذلك بسقط الزند.

(١) المنتظم: ١٨٨/٨.

(٢) نفسه: ١٨٨/٨.

(٣) الدليل على ذلك أن الثعالبي لا يذكر من الألقاب إلا لقبه الذي ذكره المصيصي ونسبته إلى معرة النعمان التي كان يعيش بها، وأن مرحلة الهزل في حياته سابقة للعزلة.

(٤) انظر تنمة اليتيمة: ص ١٦، حيث يقول الثعالبي: «وكان حدثني أبو الحسن الدلفي... قال: لقيت بمعرة النعمان عجباً من العجب، رأيت أعمى شاعراً طريفاً يلعب بالشطرنج والزند ويدخل في كل فن من الجد والهزل، يكنى أبا العلاء». وعدم إشارة الثعالبي إلى شخصيته العلمية يدل على أنه كان معروفاً قبل اعتزاله بشخصيته الشعرية فقط، والأبيات التي رواها له الدلفي المصيصي تؤكد أن الناس في هذه المرحلة عرفوه وأعجبوا به شاعراً لا عالماً.

(٥) تاريخ بغداد: ٢٤٠/٤.

فسقطياته هي الديوان الذي انتسب به إلى الثقافة الشعرية من حيث هي إبداع يتذوق لا متون تروى، واستحق به لقبَ الشاعر أولَ ألقابه الأدبية.

ولا تكمن أهمية السقط في كونه ديوانه الأول فحسب، ولكن في كونه الديوان الذي تجسد فيه كل التصورات النقدية التي عبر فيها ضمناً عن موقفه من الشعراء القدماء والمحدثين وأشعارهم، وكشف فيها - إذا ما نحن أردنا البحث عن آثار هذه التصورات في دواوينه - عن نسبه الشعري وعن مصادر كتابته الشعرية، فتصوراته النقدية وإن كانت في ظاهرها تبدو توجيهها للشعراء اللاحقين تعد في الحين نفسه تفسيراً نقدياً للأصول الفنية التي بنيت عليها القصيدة في السقط باعتباره في مجمله ديوان قصائد لا ديوان مقطعات^(١).

وإذا نحن تجاوزنا هذا الديوان تصبح تلك التصورات غريبة عن نظمه إذا ما هي قيسست إلى جل ما نظمه في دواوينه الأخرى لأن انتسابه إلى الشعر إنما كان من خلال أشعاره الأولى أي أشعار السقط، أما باقي دواوينه فقد كانت مظهراً لتنكره للشعر وتجسيداً لموقفه الفكري الأخلاقي الذي أعلن فيه أنه رفض القريض وطلقه طلاقاً لا رجعة فيه^(٢) كما سيتضح.

ونستثني من هذه الدواوين ديوانه الأخير الذي عاود فيه من جديد الانتساب إلى الشعر المجود في أواخر حياته لكن دون التراجع عن موقفه الأخلاقي من رذائل الشعر وعن بحثه عن الفضيلة.

(١) نستثني من ذلك قطعاً قليلة لعل بعضها بقايا من قصائد مطولة ضاعت أو اقتضبها الشاعر نفسه في مرحلة العزلة.

(٢) انظر خطبة السقط/ شروح: ص ١٠، حيث قوله: «ثم رفضته رفض السقب غرسه».

الفصل الأول

ملايسات الانتساب

لم يواجه المتأدبون في مختلف صنوف الإبداع غير الشعري ما واجهه الشعراء المولدون والمحدثون من قيود نقدية أرغمتهم على تحمل سبة الحداثة في مرحلة أولى ثم التنكر لها في مرحلة لاحقة.

لقد كان نعت الحداثة كافياً لأن يجعل العالم/ الناقد يستقبح نفس الشعر الذي أعجب به معتقداً أنه لشاعر قديم فيدعو إلى تخريقة^(١).

إن انتماء الشاعر إلى عصر المولدين والمحدثين كان يعد إقصاءً ضمنيًا لهم من مجال الاهتمام العلمي/ النقدي، فالشاعر المستحق لأن يعترف به ويهتم بأشعاره كان من انتسب إلى عصر الفحولة والفصاحة لا من تأخر زمانه رغم أن ما نظمه المحدثون كان قد كثر وغزر حتى هم بعض العلماء بروايته^(٢).

ويبدو أن عدم الاعتراف بشاعرية المولدين كان مما أفاد منه المحدثون أنفسهم، فعدم خضوع أشعارهم لسلطة العلماء/ النقاد وأحكامهم لحداثتهم وحدائتها سمح لهم بأن يجعلوها - غير مقيدين بأحكام العلماء - ترجمة لحياتهم، وتعبيراً عن مختلف المظاهر الحضارية لعصرهم الجديد، ولعل دعوة أبي نواس الشعراء إلى نبذ ما كان الشاعر القديم مشغولاً به من أوصاف والتفرغ لوصف ملذات الحياة الحضرية تعد نموذجاً مكتملاً لما استطاع المحدثون إفاتته من إهمال العلماء لهم وانصرافهم إلى

(١) انظر الموازنة. ٢٣/١، حيث خبر أمر ابن الأعرابي بكتابة شعر أبي تمام، ثم بتخريقه عندما علم أنه له.

(٢) انظر الشعر والشعراء. ٦٣/١، حيث قول أبي عمرو بن العلاء المشهور: «لقد كثر هذا الحديث وحسن حتى لقد هممت بروايته».

القدماء وحدهم، وما يستنتج من ذلك أن الجيل الأول من المحدثين لم يواجه العوائق العلمية/ النقدية التي واجهتها الأجيال المتأخرة، لأن رفض العلماء لهم ولأشعارهم لم يكن راجعاً إلى الحداثة الفنية لهذه الأشعار من حيث هي معان وأغراض وأساليب جديدة في الصياغة الشعرية، ولكن إلى حداثتها من حيث صدورها عن شعراء ينتسبون إلى زمن فلكي متأخر عن أزمنة الفحول القدماء فما كان الشاعر المولد/ المحدث ينظمه من أبيات أو قصائد كان يرفض - وإن أشبه أشعار القدماء - لأن زمن قائله متأخر.

ولم تبدأ مشكلة المحدثين الحقيقية إلا عندما اعترف النقاد بهم وحاولوا إنصافهم، فابن قتيبة يصرح في مقدمة كتابه عن الشعر والشعراء بأنه لن يسلك سبيل من سبقه في التعصب للقدماء ورفض المحدثين لأنه سيجعل جودة الشعر^(١) معياره في الحكم على الشعراء غير ملتفت إلى عصورهم وأزمنتهم، لكننا عندما نحلل مفهوم الجودة لديه نجدها تكمن^(٢) في الاتباع الحرفي لأساليب القدماء الشعرية ومعانيهم.

ولم يكتف الناقد بالزام الشاعر المحدث بهذه الأساليب ولكنه تعدى ذلك إلى منعه من أن يجعل شعره تعبيراً عما يشاهده في بيئته المكانية والزمانية، وذلك حين حكم بأن «لَيْسَ لِتَأَخُّرِ الشُّعْرَاءِ أَنْ يَخْرُجَ عَنْ مَذْهَبِ الْمُتَقَدِّمِينَ...

فَيَقِفَ عَلَى مَنْزِلٍ عَامٍ وَيَبْكِيَ عَلَى مُشَيِّدِ الْبَنِيَانِ لِأَنَّ الْمُتَقَدِّمِينَ وَقَفُوا عَلَى الْمَنْزِلِ الدَّائِرِ وَالرُّسْمِ الْعَافِي، أَوْ يَرْحَلَ عَلَى حِمَارٍ أَوْ بَغْلٍ وَيَصِفُهَا لِأَنَّ الْمُتَقَدِّمِينَ رَحَلُوا عَلَى النَّاقَةِ وَالْبَعِيرِ... أَوْ يَقْطَعَ إِلَى الْمَدُوحِ مَنَابِتَ التَّرْجُسِ وَالزُّرْدِ وَالْأَسِ لِأَنَّ الْمُتَقَدِّمِينَ جَرَوْا عَلَى قَطْعِ مَنَابِتِ الشَّيْحِ وَالْحَنَوَةِ وَالْعَرَارَةِ...»^(٣).

(١) انظر الشعر والشعراء: ٧٥/١.

(٢) انظر قوله في نفس الصفحة بعد ذكر أقسام القصيدة القيمة: «والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب».

(٣) الشعر والشعراء: ٧٦/١ - ٧٧.

وما نستنتجه من كلامه هذا أن العائق النقدي الذي أصبح الشاعر المتأخر يواجهه لم يعد كامناً في حادثته هو نفسه ولكن في حداثة أساليبه الشعرية.

إن العلماء الذين كانوا ينزهون مصنفاتهم عن ذكر أسماء الشعراء المحدثين أصبحوا لا يتخرجون بعد عصر ابن قتيبة من الجمع بين أخبارهم وأخبار الشعراء القدما في نفس المؤلف، لكن مفهوم الجودة الشعرية ظل مرتبطاً بصورة القصيدة القديمة فأصبح الشاعر المحدث موزعاً بسبب ذلك بين زمنين: زمنه الفلكي وزمن آخر شعري موروث عن عاشوا فيه حقيقة من الجاهليين.

وقد حاول أبو نواس في وقت مبكر أن يواجه حيرة انتساب الشاعر الواحد إلى هذين الزمنين المتباعدين فدعا إلى تقويض الأصول الفنية للقصيدة العربية القديمة لتعبيد الطريق أمام أساليب فنية جديدة تكون نواة لتأسيس قصيدة حديثة كانت ستوصف بقصيدة الأعاجم أو قصيدة المحدثين أو بما سوى ذلك من الأسماء، ولكنها كانت ستكون في جوهرها غريبة عن القصيدة العربية الأصلية.

إلا أن المجهود الذي بذله أبو تمام ل إيقاف المد النواسي وبعث القصيدة القديمة في لباس حضري^(١) سد الطريق أمام ما سعى إليه أبو نواس وهو يعمل على تقوية الإحساس بازدواجية النسب الفلكي والشعري لدى الشعراء المحدثين، وتشكيك النقاد في قدرة المتأخرين على الإجابة في ما ألزموا به من أساليب شعرية موروثة عن القدماء، ولذلك وجد أبو تمام نفسه ملزماً بإضعاف هذا الشك وإبطاله مؤكداً أن تأخر زمنه لم يمنعه من أن يجيد إجابة القدماء^(٢).

إن الشاعر القديم كان يعيش بنسب واحد حقيقي يشده إلى عصره وشعره في بيئة مكانية وزمانية واحدة أنتجته كما أنتجت شعره لأن ما كان ينظمه كان بنفس اللغة

(١) انظر توضيح ذلك في بحث لاحق، وانظر القصيدة عند مهيان: ٢/١ - ٥.

(٢) انظر قوله: يقول من تقرر أسماعه × كم ترك الأول للكفر، ديوانه: ١٦١/٢.

التي كان أهل زمانه في بيئته يتكلمون بها، فقد كان شعراً قديماً مقولاً بلغة قديمة في زمن قديم.

أما المحدثون فقد أصبح عليهم أن ينظموا كالقدماء شعراً قديماً الصورة بلغة وأساليب تنتمي إلى عصر قديم، ولكن في زمن حديث يتكلم أهله لغة عربية حديثة مولدة أو لغة أعجمية، وهذا ما جعل الشعراء في عصر أبي العلاء يبدون أكثر إحساساً بمشكلة الازدواج التي كانت تنجم عن استعارتهم صورة الشعر من العصر الجاهلي وبيئته البدوية.

فتأخر أزمنتهم عن حقب الشعر الأصيل الجيد بالضرورة لقدمه كان تهمة بل سبة واجههم بها خصومهم^(١)، وإلحاح بعضهم على الافتخار بأن قصائدهم رغم تأخر زمانها تفوق^(٢) أشعار القدماء جودة لم يكن إلا تعبيراً عن أن التوفيق بين نسبهم الفلكي ونسبهم الشعري لم يكن بالاختيار السهل.

ولم يكن هذا التوفيق وحده هاجس الشعراء، فقد كان على ذي الأصل غير العربي منهم أن يتحمل إلى جانب ذلك عبء التوفيق بين نسبه الأعجمي وبين النسب العربي لشعره الحديث/ القديم معترفاً بانتمائه إلى ثلاثة أنساب^(٣): نسب الزمن ونسب الشعر ونسب العرق.

(١) انظر قول مهيبار: يعيرني الحنثان وهو أعزلي ... كفى جذما إن فائك الشوط قارجا
وهل ضائري شيئاً إذا جئت آخراً ... تلخر ميلادي وقد جئت فاصحا
بيوانه: ١٩٧/١.

(٢) انظر قول مهيبار: أخرها الليلاد وهي رتبة ... في الشعر بالتقديم أولى ولحق
إذا قرنت بالفحول شأوها ... حكمت أن السابق الذي سبق
بيوانه: ٣٤٩/٢.

وانظر: ٣٣٢/٢ حيث قوله: غريبة الحنثان في أزمانها ... بذت فحول الشعراء السبقا
(٣) انظر قول الرستمى: إذ نسبوني كنت من آل رستم ... ولكن شعري من لؤي بن غالب
البيئمة: ٢٠٠/٣.

وانظر قول مهيبار: ومن العجائب إن كسرى والدي ... وإنا بناتي في الفصاحة خندف.
بيوانه: ٢٧٢/٢.

ولم يعان أبو العلاء مما عاناه الأعاجم، فنسبه العربي الصريح كان قد أعفاه من عبء النسب الثالث نسب العجم، لكن قوله:

وإني وإن كُنْتُ الاخيرَ رَمائهُ

لَا تَبِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الْأَوَائِلُ^(١)

شاهد على أنه عانى كغيره من المحدثين من الازدواجية الناجمة عن التعارض بين زمنه الفلكي وزمن شعره، أي عن انتسابه في آن واحد إلى ثقافة المحدثين وإلى النموذج الشعري القديم.

إن انتساب أبي العلاء إلى عصور المحدثين - من حيث هو شاعر لا من حيث هو ناقد - كان يفرض عليه بالضرورة أن يكون له موقف غير معاد لهم، ومعاصرته لبعض الشعراء المجيدين وتأخر عصره عن زمن بعض من اشتهر من حذاق المحدثين كانا يفرضان عليه أن يميل بموقفه النقدي إليهم أو إلى بعضهم، لكن انتسابه إلى المدرسة الشامية^(٢) التي عرف جل شعرائها بحماية التقاليد الشعرية الأصيلة جعل نوقه النقدي يميل إلى القديم.

ويعني هذا الخضوع المزدوج لتأثيري الحداثة والقدم اللذين فرضهما عليه انتسابه بتاريخ ميلاده إلى ثقافة المحدثين وبذوقه الشعري إلى عصور الفصحاء...

أن سقط الزند لم يكن وليد نظر بسيط إلى أشعار القدماء أو أشعار المحدثين، ولكنه كان ثمرة لتفاعل عميق بين مؤثرات ثقافية شعرية ونقدية قديمة وحديثة يمكن إجمالها في المؤثرات الثلاثة الآتية: ثقافة المحدثين والولاء الشعري والنسب الشعري.

(١) سقط الزند / شبروح: ص ٥٢٥.

(٢) انظر يتيمة الدهر: ١٢/١، حيث يقول الثعالبي: «ولم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق... ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة...».

المبحث الأول

ثقافة المحدثين

ينتسب أبو العلاء تاريخياً إلى ثقافة القرن الرابع الهجري، وقد يكون من بين أهم ما أفاده من تأخر زمانه أنه وجد أمامه رصيذاً ثقافياً غنياً ومتنوعاً لم يكن متاحاً لمن سبقوه، فالقرن الرابع كان العصر الذي ازدهرت فيه مختلف المعارف والعلوم التي وضع علماء القرنين السابقين ومتأدبوها نواتها وأسسها، وإفادته من هذه المعارف لا تكشف عنها مؤلفاته العلمية ورسائله فحسب، فتصوراته النقدية للشعر وأشعاره نفسها لم تكن إلا خلاصة لهذا الرصيد الثقافي.

ويمكن أن نقسم رصيده من المعارف قسمين: ثقافة غير شعرية تمثلت في العلوم العقلية والعقلية والأدبية التي كانت رائجة في مجالس الدرس وفي مختلف التصورات النقدية التي حفلت بها المصنفات النقدية والبلاغية وغيرها من المصنفات، وثقافة أخرى شعرية تمثلت في ما نظمه المحثثون أنفسهم وفي الموروث الشعري الغني الذي أحاطت به حركة التدوين باعتبارها جهوداً ثقافية حديثة جعلت منها جمع الشعر القديم وحفظه.

وعندما نتأمل في فاعلية هذا الموروث يتبين لنا أنه كان - فضلاً عن تأثيره العلمي القوي في الدرس اللغوي - مصدراً لمعظم التصورات النقدية التي تناولت الشعر العربي، وهو ما يجعله مع هذه التصورات بناء متكامل يمكن نعتة بالمشارب الشعرية النقدية لأنها كانت المشارب التي تستمد منها الشاعرية قوتها والشعرية هويتها، وبذلك يصبح الرصيد الثقافي الذي ارتبط به سقط الزند متجسداً في مختلف معارف العصر وعلومه، ثم المشارب فأشعار المحدثين.

استثمر أبو العلاء مختلف معارف عصره في بناء أشعار السقط وغيره من دواوينه، وكان هذا الاستثمار ظاهرة شعرية متميزة من حيث غزارة المصطلحات والمفاهيم العلمية التي تضمنتها أشعاره.

ولم يكن استثمار المعارف في الشعر ظاهرة جديدة على الشعراء المحدثين المتأخرين، فمثل قول أبي نواس: لا تُنْكِرِ الْعَفْوَ...^(١)، وقول أبي تمام: جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ^(٢)، وقول أبي الطيب: إذا كان ما تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعًا^(٣)، وقول مهيار: فَهِيَ إِمَّا قُيِّدَتْ أَوْ أُطْلِقَتْ^(٤)، لم يكن إلا نوعاً من الاستثمار الفني لبعض المصطلحات والمفاهيم العلمية التي كانت معروفة في عصرهم، ولعل تتبع بعض النقاد للمعاني الخفية التي أخذها أبو الطيب من أرسطو^(٥) دليل على أن المحدثين كانوا قد بلغوا من القدرة على توظيف ثمرات العلوم في الشعر ما جعلها تلتبس بالبناء الشعري، وتذوب في صياغته لتبدو كأنها عنصر شعري أصلي لا علاقة له بالعلوم المستحدثة، ورغم ذلك لا نجد - حسب ما اطلعت عليه -^(٦) شاعراً استطاع أن يشحن شعره بمثل ما شحن به أبو العلاء موزونه من اصطلاحات علمية متنوعة الحقول استوقفت غزارتها النقاد قديماً^(٧) وحديثاً^(٨).

(١) قوله يخاطب النظام المعتزلي: لا تحظر العفو إن كنت امراً حرجاً ... فإن حظركه بالبين إزاء ديوانه: ص ٧.

(٢) قوله: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء. ديوانه: ٣٠/١.

(٣) قوله: إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً ... مضى قبل أن تلقى عليه الجواز. ديوانه: ٩٨/٤.

(٤) قوله يصف قصائده: فهي إما أطلقت أو قيدت ... أطرب السمع صليل وصهيل. ديوانه: ١٨٢/٣.

(٥) البديع في نقد الشعر: ص ٣٦٤.

(٦) لا نعتد هنا إلا بالشعراء الحذاق، أما العلماء النظام فبابهم عند النقاد التكلف. انظر الموازنة: ٢٥/١.

(٧) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥، والاتصاف: ص ٤٧، ورد ابن الأثير على ابن سنان في المثل السائر: ٢/٣٥٦.

(٨) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٤، الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٤٠٥، والتقد اللابي الحديث: ص ٣٣٧، والبناء اللفظي: ص ٢٤١، ومذاهب أبي العلاء: ص ١٥٠، ولغة الشعر: ص ٧٧.

وليس ما يلفت الانتباه في هذا الاستثمار هو الغزارة نفسها، فمشاركته وتبريزه في مختلف علوم عصره يجعلان من ذلك وجهاً لنشاطه العلمي، ولكن ما يلفت تجرّوه على أن يفسح لثمرات عقله وذآكرته العلمية مجالاً واسعاً في الصياغة الشعرية، رغم أنه كان مؤمناً بأن جيد الشعر ما هدت إليه الغريزة لا العقل^(١).

ثانياً - المشارب:

قد يكون أهم ما تميزت به ثقافة المحدثين من ثقافة الجاهليين أنها استطاعت أن توفر لناشئة الشعراء المتأخرين مشارب غنية ومتنوعة يغذون منها شاعرياتهم ويقوون بها غرائزهم، بعضها شعري وبعضها الآخر نقدي علمي.

وانتساب أبي العلاء إلى عصور المحدثين جعله كغيره من الشعراء المتأخرين يفيد من هذه المشارب بل ويشارك في تأصيلها وتنظيمها من خلال جهوده النقدية.

أما المشارب النقدية فقد كانت لديه ركناً هاماً من أركان العلم الذي سماه علم الشعر ووصف قوانينه وأحكامه عن قصد باللطافة^(٢) والغموض تمييزاً لها من القواعد العلمية المتميزة باطراد قياسها.

وقد كانت هذه المشارب - لديه - مما اختلفت به ثقافة المحدثين وانفردت إذ لم يكن الجاهليون - في رأيه - يعرفون مثل هذه القوانين والأحكام الشعرية اللطيفة، فالشعر لدى الجاهلي كان إعادة لإنتاج المسموع الشعري لأنه إنما كان يقول كما سمع أهل زمانه يقولون^(٣).

والحاجُّ أبي العلاء على جعل التصورات النقدية المتعلقة بالشعر علماً جديداً لم يدع^(٤) الشعراء القدامى معرفته ظاهرةً نقدية بارزة في مصنفاته، فقد جعل عدي

(١) سنعرض لشعرية هذا الاستثمار في بحث لاحق.

(٢) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١ حيث قول عدي: «إنما قلت كما سمعت أهل زماني يقولون».

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

ابن زيد في إحدى مشاهد الغفران يضيق نرعاً بما خاض فيه ابن القارح - وهو يسأله عن شعره - من قضايا نقدية ومسائل علمية فيرد مصرحاً بأنه يجهل هذه المستحدثات المعرفية التي غابت عن الجاهليين: «إنما قلتُ كما سمعتُ أهلَ زَمَنِي يقولون، وَحَدَّثْتُ لَكُمْ فِي الْإِسْلَامِ أَشْيَاءَ لَيْسَ لَنَا بِهَا عِلْمٌ...»^(١).

ومزج الهزل بالجد العلمي ليرد ساخرًا رأى من كان يذهب إلى أن شعراء الجاهلية كانوا يعرفون أحكام الشعر وقوانينه اللطيفة، وذلك من خلال قوله على لسان الصاهل: «حَتَّى ادَّعَيْتَ الْأَشْيَاءَ الَّتِي لَا يُوصَلُ إِلَيْهَا إِلَّا بِالزُّرْيَةِ الطَّوِيلَةِ وَالتَّجْرِئَةِ الْمُكْرَرَةِ، مِنَ الْعِلْمِ بِالْكَلَامِ وَالْجَدَلِ وَالنَّظَرِ فِي الْفَقْهِ وَأَحْكَامِ الشَّعْرِ اللَّطِيفَةِ الَّتِي لَعَلُّهُ مَا ادَّعَى مَعْرِفَتَهَا جَاهِلِيٌّ وَلَا إِسْلَامِيٌّ مِنْ أَهْلِ النَّظْمِ.. وَلَقَدْ ادَّعَيْتَ مِنْ عِلْمِ الشَّعْرِ مَا تَعَلَّمْنَا الْضَّرُورَةَ الْلاَزِمَةَ أَنْ زَهِيْرًا وَالنَّابِغَةَ وَغَيْرَهُمَا مِنَ الْفُحُولِ لَمْ يَعْرِفُوهُ»^(٢).

ويستنتج من ذلك أن وقوفه عند بعض المصطلحات النقدية للفت النظر إلى جذتها وتأخر ظهورها لم يكن يهدف إلى مجرد التأريخ لاستعمالها، ولكن إلى تقوية رأيه ذلك وإقناع القارئ بأن الشعراء القدماء كانوا جاهلين بما أصبح المحدثون منهم يتداولونه ويصدرون عنه من تصورات نقدية، كما يتضح من مثل إشارته إلى أن مصطلحي «السلسلة» و«التضمين» لقبان محدثان ذكرهما قدامة ويجوز أن يكون قد وضعهما^(٣).

ولا يجب أن يفهم من هذا أن أبا العلاء كان يعتقد أن نظم الشعر لدى الجاهليين كان وليد شطحات انفعالية تسترسل خلالها الأقاويل الشعرية دون أن يكون الشاعر فكر فيها أو تصورهما تصورًا قبليًا، فقطعة الثوب التي تطوى قبل أن يتم نسج كل خيوطها تبدو له «كَأَنَّهَا كَلِمَةُ الْفُحْلِ مِنَ الشَّعْرِاءِ قَدْ نَظَّمَ بَعْضُهَا وَتَصَوَّرَ الْغَايِرِ

(١) رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

منها^(١)، وهو تشبيه يدل على أنه كان مقتنعاً بأن الشاعر الفحل - والفحولة^(٢) مقصورة على القدماء - كان يرسم الصورة الذهنية الكاملة لمختلف العناصر الفنية في قصيدته قبل أن يجعلها إنجازاً شعرياً حقيقياً، إلا أن تأمله في النصوص الجاهلية جعله ينتهي إلى أن مثل هذه التصور لا يمكن أن يكون وعياً نقدياً حقيقياً بقواعد الشعر وقوانينه فبعض هذه النصوص كان يتضمن أبنية شعرية لم تستسغها غريزته وغرائز معاصريه فنفرت منها، ولم تقبلها القواعد والمعايير النقدية فعدتها في حكم المعيب.

إن افتراض معرفة الشاعر القديم بهذه القواعد يجعله محاسباً عن عيوب هذه الأبنية، وأبو العلاء ينزهه عن أن يتهم بضعف الشاعرية لكن غريزته في الحين نفسه ترفض مثل هذه الأبنية، ولذلك كان عليه أن ينفي معرفة القدماء بأحكام الشعر المقعدة وقوانينه المدروسة مُسلماً بتضمن بعض أشعارهم لأساليب يعدها الذوق الشعري المحدث خللاً فنياً، ومكتفياً بعبارة «ولا أرى ما شَجَنَ عنه» للجزم بأن تلك الأساليب وإن بدت خللاً تعد من مغامض الشعر التي لم تستطع الدراسة النقدية المستحدثة سبر أغوارها، كما يتضح من قوله على لسان ابن القارح مخاطباً امرأ القيس: «لقد جئت فيها بأشياء يُكْرِها السَّمْعُ..... هل كانت غرائزكم لا تحسُّ بهذه الزيادة أم كنتم مطبوعين على إتيان مغامض الكلام وأنتم عالمون بما يَقَعُ فيه؟ كما أنه لا ريب أن زهيراً كان يعرف مكان الزحاف في قوله... فإن الغرائز تحسُّ بهذه المواضع فتبارك الله أحسن الخالقين. فيقول امرؤ القيس: أدركنا الأولين من العرب لا يحفلون بمجيء ذلك، ولا أدري ما شَجَنَ عنه»^(٣).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٩.

(٢) يرتبط مصطلح «فحولة» لديه، بالإجادة التي يعدها أصلاً في الشعرية الجاهلية وسمة يشترك الجاهليون كلهم في الاتصاف بها خلافاً للمحدثين. انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٩، حيث يتحرج من اتهام أوس والناطقة بالسرقة لانهما

كانا فطنين. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢، ٥٢٧، ٥٨٣، ٥٨٦....

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٦ - ٣١٧.

إن أبا العلاء وهو يجزم بتأخر ظهور التصورات والأحكام النقدية المتعلقة بالشعر عن عصر القدماء يجعل سلطتها مقصورة على أشعار المحدثين وحدهم، لأن من التعسف محاسبة المتقدمين بمقاييس نقدية لم يكونوا يعرفونها، لكن يبدو أن هناك غايتين أخريين كان أبو العلاء يسعى إليهما من خلال هذا الجزم: أولاً إشارك الثقافة الشعرية اليونانية في بناء النظرية النقدية العربية الناشئة والحث على استثمارها في بناء التصور والمفاهيم لإغنائها، لأن الفارابي كان قد اتهمها بالقصور والفقر عندما صرح بأن ما شعر به أهل لسان العربية «من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو وكتاب الخطابة نَزَرٌ يسير»^(١).

وقد برهن هو نفسه بتعريفه المتميز للشعر وإفادته المتنوعة من الثقافة والأشعار اليونانية^(٢)، وباستدلاله على تبعية الجودة الشعرية للكذب بما ذكره «صاحب المنطق في كتابه الثاني من الكتب الأربعة»^(٣).. على أهمية هذه الثقافة وفاعليتها في الدرس النقدي العربي وتصوره للشعرية، ولا يوجد أي تعارض بين كون معارف اليونان قديمة وبين جزمه بحدائث الثقافة النقدية العربية، فحدائث الترجمات العربية يجعلها علوماً تنتسب كغيرها من المعارف الجديدة إلى ثقافة المحدثين.

والثانية لفت نظر الشاعر المحدث المبتدئ إلى أن طريقة الجاهليين المعتمدة على السماع والحفظ هي الطريق الأسلم إلى اكتساب صناعة الشعر وحذقها، وذلك لصرفه عن أن يتوهم أن القواعد الشعرية المستحدثة التي وضعها النقاد وبسطوها كافية وحدها لتمكينه منها، وهو بذلك لا يجعل الموروث الشعري القديم مستقلاً عن سلطة هذه القواعد فحسب، ولكنه يجعله مقدماً عليهما من حيث هما مصدران للكتابة الشعرية.

(١) انظر التلخيص: ص ٢٥٠. والمقصود بكتاب أرسطو الثاني كتاب الشعر.

(٢) انظر مثلاً قوله في الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠: «واليونانية تجمع في أشعارها....».

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٣٩.

والملاحظ أن هذه القواعد نفسها رغم تسلطها على أشعار المحدثين تعد خاضعة لسلطة هذا الموروث لأن معاييرها مستمدة في معظمها منه، فالشعر القديم كان السلطة النقدية الفعلية في عصر المحدثين وإن لبست لباساً ما وُصِف بأنه تصورات نقدية مستحدثة، إذ أصبحت الأشعار القديمة مصدر معظم المقاييس المتعلقة بالشعر رغم كون موضوع الدرس النقدي هو الشعر مطلقاً قديمه ومحدثه.

إن أبا العلاء بجعله الشاعر القديم لا يعلم من أسرار النظم إلا كونه يقول كما سمع^(١) شعراء زمانه يقولون لم يكن يقصد إلى نفي معرفته بقوانين الشعر وأحكامه الغامضة فحسب، ولكنه كان يريد أن يرسخ الرأي النقدي الذي يجعل مصدر الشاعرية هو الذاكرة الشعرية أو المحفوظ، وهو بتبنيه هذا الرأي كان يضعف ضمناً واحداً من تفسيرين محتملين حاول القدماء أن يفسروا بهما الكتابة الشعرية، أولهما يذهب إلى أن الأشعار أو بعض أغراضها على الأقل ليست إلا إعادة إنتاج لما يقوله الشعراء كما يستشف من قول عنترة (هل غادر الشعراء من متردم)^(٢)، وهذا التفسير هو الذي اختاره الشيخ.

والثاني يجعل الشعر نفثة ينفثها شيطان من شياطين الشعر في لسان الشاعر كما يفهم من قول الراجز:

إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِّ
وَكُنْتُ فِي الْعَيْنِ نُبُوءُ عَنِّي
فَإِنَّ شَيْطَانِي أَمِيرَ الْجِنِّ
يَذْهَبُ بِي فِي الشَّعْرِ كُلِّ فَنٍّ^(٣)

وقد زعم الأعشى أنه كان يعرف اسم شيطانه مسحلاً، وذلك في قوله:

(١) رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) ديوانه: ص ١٥ وانظر قول امرء القيس: عوجاً على الطال المحيل لطننا . نبكي البيار كما بكى ابن حذام ديوانه: ص ١١٤

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٠٧.

دَعَوْتُ خَلِيلِي مَسْخَلاً وَدَعَا لَهُ

جَهَنَّمَ جَدْعاً لِلْهَجِينِ الْمُذْمَمِ^(١)

وقد سجل أبو العلاء أن هذا الاعتقاد ظل موجوداً حتى العصور المتأخرة، فقد نقل خبراً مسنداً إلى ابن بري ذكر فيه «لأصحابه أنه رأى في ما يرى النائم أن قائلاً يقول: لِمَ لا تقولُ في الخمرِ شيئاً؟ فقال: وهل ترك أبو نواس مقالاً؟ فقال له: أنتَ أشعرُ منه حيث تقولُ: (وحمرَاءُ بعدَ المزجِ...)، فقال له أبو بكر: من أنتَ؟ فقال: شيطانُكَ. وسأله عن اسمه، فقال: أبو زاجيةَ، وخبرُهُ أنه يسكنُ بالموصلِ»^(٢).

والإشارات إلى مثل هذا الزعم كثيرة في مؤلفات أبي العلاء، لكنها ترد مقترنة دائماً بسخرية خفية أو إنكار صريح^(٣) لأن ذلك - في رأيه - مما حكم العقل ببطلانه وكذبه^(٤)، وقد أعلن هو نفسه أنه لا يقبل من الأخبار المتعلقة بالخوارق التي لا يحيط بها العقل إلا ما ورد في الكتاب العزيز^(٥)، أما ما كان الأعشى يحكيه من أن شيطانه مسحلاً كان يعينه على قول الشعر، فقد جعله من بين دعاوى الناس التي يقابلها عقله بالشك:

دَعَاوَى أَنَاسٍ تُوجِبُ الشُّكَّ فِيهِمْ

وَأَخْطَانِي غِيْثُ الْجَبِيْ وَتَخْطَانِي

أَلَمْ تَرَ أَعْشَى هُوْدَةَ اهْتَاجَ يَدْعِي

مَعُونَتِهِ عِنْدَ الْمَقَالِ بِشَيْطَانِ^(٦)

(١) ديوانه: ص ١٥، وانظر رسائل أبي العلاء/ عطية: ص ١٠٧، وفيه: به عوض له، وبعداً للغوي عوض جدعاً للهجين.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١٠٨.

(٣) أبو العلاء ناقدًا: ص ١٣٣.

(٤) خصص القرشي فصلاً من جمهرته (٤٢/١ - ٦٣) للحديث عن قول الجن الشعر على السنة العرب، وختمه بقوله:

«وفي مصداق ما تكرنانه من أشعار الجن وقولهم الشعر على السن العرب قول الأعشى...» نفسه: ٦٢/١. وانظر

تأويل الجاحظ لما يحكى عن شياطين الشعراء: الحيوان: ٦٢٥/٦ و٦٤٨ وما بعدها.

(٥) زجر التابع: ص ١٤٢.

(٦) اللزوم: ٥٣٩/٢. وانظر قوله في السقط/شروح: ص ٩١٧. وقد كان أرباب الفصاحة كلما... رأوا حسناً عنوه من

صنعة الجن.

ولحرصه على تكذيب هذا الادعاء كان ملزماً بأن يلفت نظر صديقه البصري إلى أن مداعبته إياه بالتساؤل عن قول المنظوم في خاطره^(١) إنما هي استثمار غير جاد لأخبار كاذبة يزعم أصحابها أن لكل شاعر شيطاناً يملي عليه: «... فليت شعري مَنْ يَقُولُ المنظومُ في خاطِرِهِ أَجَنِّيَ مَرَدَ أَمْ مَلَكٌ بِالْعِبَادَةِ تَفَرَّدَ... ولا يُنْكِرُ أدام الله عزَّه ما ذكرته من أمر الجنِّ، فقد علِمَ أنه مشهورٌ عند العربِ أنَّ لكلَّ شاعرٍ شيطاناً يَقُولُ الشعرَ على لسانِهِ... وقد زادَ ادَّعَاؤُهُم لذلك حتى سَمَّوا الشياطينَ بأسماءَ يَعْرِفُونَهَا بينهم...»^(٢).

لقد آمن أبو العلاء بأن الغريزة الشعرية قوة قادرة على جعل الشعر يجري على لسان من لم يسمعه قط، لكنه رفض - رغم ذلك - أن يجعل صناعة الموزون موكولة إلى لحظات شبه سحرية يتلقى فيها الشاعر ما يقوله من قوة خفية خارجة عن إرادته، وهو موقف صريح الدلالة على أنه كان يعد الدرس والتحصيل المتمثل في حفظ أشعار المتقدمين الطريق إلى حذق هذه الصناعة.

ولا يعتبر رأيه هذا جديداً في تاريخ الصناعة، فتلمذة بعض الجاهليين لمن سبقوهم من الشعراء عن طريق الرواية^(٣) يدل على أنهم كانوا يدركون أن اكتساب الشاعرية الحقيقية لا يتم إلا بحفظ ما يسمعون من أشعار من يتعلمون منهم أساليب قرض الشعر، وهذا الحفظ هو نفسه ما دعي إليه المحدثون، إلا أن ما يميز هؤلاء من القدماء اعتمادهم على المحفوظ من الموروث الشعري المدون دون سماعه من أصحابه مشافهة. وكانت أشعار بعض حذاق المحدثين تعد جزءاً من هذا المحفوظ، لكن معظمه كان من أشعار الجاهليين ومن ألحق بهم من فحول الإسلاميين.

(١) رسائله/ عطية: ص ١٠٧.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١٠٧.

(٣) انظر الشعر والشعراء: ٢٢٢/١، حيث الإشارة إلى أن الحطينة كان راوية زهير.

لقد كان الشاعر المحدث يجعل الفحل الجاهلي شيوخه في الصناعة وهو يعلم أنه لن يسمع أشعاره إلا بلسان المتأخرين من الرواة، ورغم ذلك حاول بعض المحدثين أن يعوضوا السماع المستحيل من الجاهليين بسماع آخر يأخذون فيه عن ورثوا لغة الفحول من فصحاء الأعراب في عصرهم، فأبو الطيب كان يفتخر بأن فصاحته كانت تفضحه كلما أراد جعل اللحن في الكلام وسيلة إلى التخفي^(١) وتضليل أعدائه، وفصاحته هذه لم تكن إلا ثمرة لما عده حياة بدوية صرفة تقاسمتها خيام البدو ومataهات البيد^(٢)، ولذلك لا نستغرب افتخاره بأن ما جاء به من شعر أصيل ليس نتاجاً لما حفظه من مدونات العلماء ولكن لما عاينه وسمعه في بيئة الأعراب^(٣).

إلا أن أبا العلاء ما لبث أن سد الطريق أمام هذا النوع من السماع ليجعل السلطة في اكتساب الصناعة للمحفوظ والذاكرة الشعرية، وذلك حينما صرح بأن زمن الأعراب الفصحاء قد انتهى وولى بعد أن تبين له من معاشرته لهم في حلهم وترحالهم أنه «لم يبقَ فيهم أَرَبٌ لَطْلُابٍ الفصاحة»^(٤)، وبذلك تصبح الذاكرة الشعرية المعتمدة على ما رواه العلماء - دون الأعراب - ودونوه من أشعار القدماء القوة الجديدة التي تصهر فيها فاعلية الغريزة وقوانين الشعر المكتسبة.

إن الاعتماد على هذه الذاكرة يجعل الشعر فناً يأخذ بعضه من بعض وإن اجتهد الشاعر في الاحتراس وتخلل طريق الكلام ويأخذ في المعنى وأقرب في اللفظ وأقلت من شبك التداخل^(٥)، فكما لا يستطيع الطفل أن يتعلم النطق والكلام إلا إذا سمع لغة أبويه^(٦) لا يستطيع المقبل على تعلم صناعة الشعر أن يصبح شاعراً إلا إذا سمع

(١) انظر قوله: وكلمة في طريق خفت أعريها... فيهتدي لي فلم أقدر على اللحن. ديوانه: ٣٤٤/٤.

(٢) انظر قوله: أواناً في بيوت الببورحلي... وأوتة على قنط البعير. ديوانه: ٢٤٦/٢.

(٣) انظر قوله: أثبت بمنطق العرب الأصيل... وكان بقدر ما عاينت قلبي. ديوانه: ٢١٤/٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٩، والمدخل. وانظر قوله عن لصوص البادية: «ولو كانت الفصاحة فيهم باقية...».

في رسائله/ عطية: ص ١٠٢.

(٥) حلية الحاضرة: ٢٨/٢.

(٦) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢.

أشعار غيره وحفظها، وهو ما يجعل قضية الأخذ والسرقات من بين القضايا النقدية التي تنجم عن ارتباط صناعة الشعر بالمحفوظ الشعري.

ويبدو من خلال تتبع ما ورد في آثاره أن هذه القضية لا تشغل في منظومته النقدية حيزاً واسعاً كالذي شغلته مقولة الغريزة وعنصر الوزن والموسيقى الشعرية. ولا ينتظر الدارس المهتم بقضية السرقات أن يجد في مصنفاته دراسة مفصلة لهذه القضية كالتي يجدها في الحلية والصناعتين والعمدة والمثل السائر وغيرها، ورغم ذلك نجد فيها من الإشارات والقرائن ما يسمح بالكشف عن تصوره النقدي لعلاقة الكتابة الشعرية بالأخذ من أشعار آخرين.

إن القرآن الكريم كتاب الله المعجز لكل فصيح وحده متفرد بالسمو على الفصيح من كلام المخلوقين لأنه «ما حُدِّيَ على مثالٍ»^(١)، ولذلك كان أبو العلاء يرى أن ما يقتبسه الفصحاء منه في أشعارهم وخطبهم ورسائلهم لا يلتبس بغيره ولا يخفى لأن الآية منه حين تعترض في أفصح كلم يقدر عليه المخلوقون تكون «فيه كالشهاب المتأللي في جُنْحِ غَسَقٍ والزُّهْرَةِ البادية في جُدُوبِ ذاتِ نَسَقٍ»^(٢).

وتميزه كتاب الله العزيز بأنه لم يحذ على مثال يعني أنه كان يعد ضمناً كل ما سواه من أشعار الفصحاء ومختلف أجناس كلامهم وبيانهم حنوا على أمثلة سابقة محفوظة.

لقد لاحظ أبو العلاء أن الشعراء «في الجاهلية والإسلام»^(٣) كانوا يكثر من تشبيهات بعينها، ولا تفسير لذلك سوى أنهم كانوا ينظرون إلى أشعار من سبقهم ويمتحنون من نفس المحفوظ الشعري.

(١) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٢) نفسه: ص ٤٧٣.

(٣) زجر النابج: ص ٩٢.

وقد نبه ابن خلدون ناشئة الشعراء - رغم تسليمه بأهمية القواعد في اكتساب الصناعات - على أن اجتناب «الشُّعْرِ أَوَّلَى بَمَنْ لَمْ يَكُنْ لَهُ مَحْفُوظٌ»^(١)، وسعة هذا المحفوظ واكتماله في ذاكرة أبي العلاء كانت من الخصال العلمية التي بهر بها العلماء عند حلوله ببغداد، فالأخبار تذكر أنه عندما زار خزانة الكتب التي كانت بيد الواجكا وعرضت عليه أسماء ما حوته من مصنفات ودواوين شعرية «لَمْ يَسْتَغْرِبْ فِيهَا شَيْئاً لَمْ يَرَهُ بِدَوْرِ الْعِلْمِ بِطَرَابُلُسَ، سِوَى دِيوَانِ تَيْمِ الثَّلَاثِ فَاسْتَعَارَهُ مِنْهُ»^(٢)، وفي ذلك ما يدل على أنه كان أثناء نظم سقط الزند مطلعاً على جل ما كان محفوظاً في الخزائن من دواوين الشعراء، ولذلك فإن اعتماد شعرية السقط على هذه الدواوين - أو بعبارة أوضح نظر صاحبه إلى أشعار سابقيه - يعد نتيجة منطقية وعملية لتقدم المحفوظ الشعري على النظم.

إن القارئ الذي تمرس قليلاً بالمشهور من الأشعار القديمة والمحدثه يستطيع أن يدرك بسهولة أن قوله في السقط:

وَمَا أَكْثَرَ الْمُثْنِي عَلَيْكَ بَيَانُهُ

لَوْ أَنَّ جَمَاماً كَانَ يُثْنِيهِ مَنْ يُثْنِي^(٣)

ينظر إلى قول زهير:

فَلَوْ كَانَ حَمْدٌ يُخْلِدُ النَّاسَ لَمْ تَمُتْ

وَلَكِنْ حَمْدُ النَّاسِ لَيْسَ بِمُخْلِدٍ^(٤)

وأن قوله فيه:

وَلَوْ وَطِئْتُ فِي سَيْرِهَا جَفْنَ نَائِمٍ

بِأَخْفَافِهَا لَمْ يَنْتَبِهْ مِنْ مَنَامِهِ

(١) المقدمة: ص ٥٧٤.

(٢) الإنباه: ٨٥/١.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٩٣٣.

(٤) ديوانه/ الشنتمرى: ص ١٩٠.

وَأَعْيَسَ لَوْ وَاقَى بِهِ خُرْتُ مَخِيطٍ

لَانْفَذَهُ مِنْ ضُمْرِهِ وَانْخِصَامِهِ^(١)

فضلاً عن اقتباسه قوله تعالى: [حتى يلج الجمل في سم الخياط]^(٢)، ينظر إلى قول الشاعر:

ذَابَ فُلُو زُجْ بِجُسْمَانِهِ

فِي نَاضِرِ الْوُسْنَانِ لَمْ يَنْثَبِهِ^(٣)

وأن قوله مفتخرًا ومعرضًا:

رُوِيَ ذَكَ أَهْلُهَا الْعَاوِي وَرَائِي

لِتُخْبِرَنِي مَتَى نَطَقَ الْجَمَادُ^(٤)

ينظر إلى قول أبي تمام هاجيًا:

نُبِّئْتُ عُثْبَةَ يَغْوِي كِي أَشَاتِمَهُ

اللَّهُ أَكْبَرُ أُنَى اسْتَأْسَدَ النُّقْدُ^(٥)

ويعتبر مثل هذا النظر ظاهرة مضطربة في سقطياته، وقدرته على إخفاء الأخذ بيعة في كثير من الأبيات التي استعار معانيها من أشعار غيره لكن يبدو أنه لم يكن يعتبر خفاء الأخذ شرطًا في جودته كما يستشف من صراحة نظر قوله:

وَالْعَظِيمُ الْعَظِيمُ يَخْبُرُ فِي عَيْدِ

خَيْهِ مِنْهَا قَدْرُ الصَّغِيرِ الصَّغِيرِ^(٦)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٩٣.

(٢) الأعراف/ الآية: ٤٠. وانظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٩٥، حيث الإشارة إلى نظر الشيخ إليها.

(٣) الوساطة: ص ٤٢٠.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢٨٦.

(٥) ديوانه: ٣٤٠/٤.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥.

إلى قول أبي الطيب:

وَتَقْظَلُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صَفَاؤَهَا

وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعِظَائِمِ^(١)

أما ما كشف عنه أهل الخبرة من الشراح والنقاد في السقط من معان مأخوذة من أشعار السابقين فنجده في مثل قول البطليوسي يشرح قوله:

وَمَنْ هَلْ تَرِدُ الْجَوْزَاءُ غَمْرَتَهُ

إِذَا السَّمَاءُ شَطَرَ الْمَغْرِبِ اغْتَرَضَا^(٢)

«وقد أُلِيعَ بهذا المعنى فَكَّرَرُهُ في مواضع من شعره كقوله:

تَبِيتُ النُّجُومُ الزُّهْرُ فِي حَجَرَاتِهِ

شَوَارِعَ مِثْلَ اللُّؤْلُؤِ الْمُتَبَدِّدِ

وقوله في موضع آخر:

بِهِ غَرَّقَى النُّجُومُ فَبَيْنَ طَافٍ

وَرَأْسٍ يَسْتَسِيرُ وَيُسْتَبَانُ

وقد ذَكَرَ نحوَ ذلك العجَّاجُ في قوله.....

وقد أَكْثَرَ المُحَدِّثُونَ في هذا المعنى كقولِ القائل:

إِذَا النُّجُومُ تَرَاعَتْ فِي جَوَانِبِهَا

لِيلاً حَسِبْتَ سَمَاءَ رُكِبَتْ فِيهَا^(٣)

كما نجده في قول الخويي شارحاً قوله:

فَأَرْقَنَّا طُرُوقَكَ لَا أُنْزِلُ

مُؤَرَّقَةُ الْهُجُودِ وَلَا أُنَالُ^(٤)

(١) ديوانه: ٩٤/٤. وانظر تصريح الشيخ نفسه بأخذه من شاعر إسلامي: الضوء: ٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٦٦٠.

(٣) شرح بط/ شروح: ص ٦٦٠، وانظر قوله يشرح آياتاً أخرى: «وهذا المعنى كثير متردد في الشعر»، شروح: ص ١٦٣.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٦٢، والتنوير: ١٣١/٢.

«هذا البيت مبني على قولٍ وضَّاحٍ اليمَن:

صَبَا قَلْبِي وَمَالٌ إِلَيْكَ مَنِيلاً

وَأَرْقَنِي خِيَالُكَ يَا أَثْنِيلاً

وعلى قول ابنِ أَحْمَرَ:

أَبُو حَنْشٍ يُؤَزُّقُنَا وَطَنُ

وَعَبَّادٌ وَأَوْنَةُ أَثْنَالَا^(١)

وليبرهن ابن رشيقي على أن الشعراء غير مستغنين عن الأخذ من أشعار السابقين لم يجد أدل من شعر أبي العلاء على أن الكلام من الكلام وإن خفيت طريقه وبعدهت مناسبتة^(٢).

وقد استغرب بعض الدارسين^(٣) سكوت النقاد عن كثرة الأخذ في شعره رغم ما أثارته قضية السرقات من خصومات نقدية وضعت موضع الشك والالتهام أصالة شاعرية كبار الشعراء المحدثين^(٤)، أمثال أبي نواس والبحري وأبي تمام وأبي الطيب، وأرجع ذلك السكوت إلى أن حساد أبي العلاء وخصومه كانوا مشغولين عن القضايا الفنية في أشعاره بما ورد فيه من آراء في الأديان والعقائد، «ومن ثَمَّ أهمل شعره فلم تُبحث فيه مشكلة السرقات بحثاً خاصاً مفصلاً...»^(٥).

وقد يكون هذا من بين ما شغل النقاد عن الاهتمام بالجانب الفني في أشعاره، إلا أنه يصدق على اللزوميات وما أشبهها من النظم الفكري الذي أنتجته مرحلة

(١) التتوير: ١٣١/٧. وانظر إشارة الخوارزمي إلى مثل ذلك في شرحه/ شروح: ص ١٣٢٧.

(٢) قرصنة الذهب: ص ١٠٧ - ١١٤.

(٣) شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ٢١١.

(٤) انظر مثلاً الموازنة: ٥٨/١ - ١٢٣، ٣١١/١ - ١٦٢، حيث الإشارة إلى سرقات أبي تمام والبحري. وانظر

الوساطة: ص ٢١٦، حيث ينكر الجرجاني ما ادعى فيه على أبي الطيب السرقة.

(٥) شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ٢١٢.

العزلة، أما سقط الزند فلم يتضمن - إذا استثنينا بعض المبالغات الفنية^(١) - من الأحكام والآراء العقدية ما تضمنته دواوينه ومؤلفاته اللاحقة، فالسقط كان في رأي النقاد ديواناً شعرياً حقيقياً، ولذلك فإن التفسير الذي نجده لسكوتهما عما كان يجب أن يعد سرقات شعرية في هذا الديوان هو تصويره النقدي الخاص الذي كان يجعل استثمار المحفوظ والأخذ من أشعار السابقين مظهرًا من مظاهر قوة الشاعرية لا دليلاً على ضعفها وضيق أفقها.

إن الأخذ في رأي أبي العلاء ليس سرقة مذمومة يجب أن يحرص الشاعر على أخفائها، ولكنه أسلوب في الكتابة الشعرية يحث الشعراء على استثماره وإغناء النظم به، ولذا نجده أحياناً لا يكتفي بالإشارة إلى المعنى الذي ينظر إليه كقوله مومناً إلى بعض معاني أحبحة بن الجلاح ومسلم بن الوليد:

كَدِرْعِ أَحْيَحَةَ الْأَوْسِيِّ طَالَتْ

عليه فهي تُسَكَّبُ فِي الرِّغَامِ

كَدَعْوَى مُسْلِمٍ لِيَزِيدَ حَمْلَ

السَّوَابِغِ فِي الثَّغَاوِرِ وَالسَّلَامِ^(٢)

ولكنه يتجاوز ذلك إلى الكشف بنفسه عن أخذه من الآخرين بذكره الأصل الذي أخذ منه، كقوله يشرح بيت السقط:

أَرَاكَ أَرَاكَ الْجِرْعُ جَفْنُ مَهْوَمٍ

وَبُعْدُ الْهَوَى بُعْدُ الْهَوَاءِ الْمُجْرَعِ^(٣)

(١) كقوله: فلولا الله قال الناس أضحت ... ثمانية به السبع الشداد. سقط الزند/ شروح: ص ١٩٢. وقد عد ذلك ومثله في مرحلة التوبة من الشعر من باب الاكاذيب الشعرية، وسأل الله إقالة العثرة فيه. انظر ضوء السقط: ورقة ١٥ / تحقيق: ص ٣٩. وانظر تفصيل الكلام على الدلالة الفنية لهذه المبالغات في المبحث الخاص بالمبالغة: القسم الثالث. سقط الزند/ شروح: ص ١٤٤٧ - ١٤٥٠. وانظر ضوء السقط: ورقة ٦٨ / تحقيق: ص ١٩٥ - ١٩٦. وانظر إشارته إلى بعض معاني رأيته عدي، في قوله: ليست كثار عدي..... سقط الزند/ شروح: ص ١٥٥٥.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٠٦.

«... وهذا من قول الطائي: وَأَنْطَوَى لِبَهْجَتِهَا ثَوْبَ السَّمَاءِ الْمَجْرُوعِ»^(١)، وكقوله يشرح بيتاً آخر^(٢) من سقط الزند: «والمعنى أنني ما كنتُ أَحْسِبُ النملَ يمكنها أن تَدِبَ على اللجِّ..... وقد شرَحَ ذلك غيرُ واحدٍ من الشعراءِ المتقدمين والمحدثين، وقال أبو عبادة:

وَكأنْ مُسَوِّدَ النَّمَالِ وَخُمْرَهَا

تَبْتُ بِأَيْدِي قَرَاهُ وَأَزْجُلِ»^(٣)

ويؤكد عدم تحرجه من الكشف عن أخذه معاني غيره اطراد تصريحه بالأصول الشعرية التي استمد منها بعض معانيه كقوله مصرحاً بأن بيت السقط:

فَاطَمَفَرْنَ فِي أَشْبَاجِهِنَّ سَوَاقِطاً

على الماءِ حتى كَذَنْ يُلْقَطَنَّ بِالْيَدِ»^(٤)

مأخوذ من شعر غيره: «و... وهذا المعنى مبنيٌّ على قول العجاج:

بَاتَتْ تَظُنُّ الْكَوْكَبَ السَّيَّارَا

لَوْلَوْهُ فِي الْمَاءِ أَوْ مِسْمَارَا»^(٥)

إن مفهوم الأخذ لدى شاعر يكشف بنفسه عن المحفوظ الشعري الذي بنى عليه معانيه لا يمكن أن يكون لديه مرادفاً لمفهوم السرقة المذمومة التي كان الشعراء يحرصون على إخفائها، فمثل قوله «وهذا مبنيٌّ على قول...» لا يمكن أن يكون كشفاً من الشاعر عن عيوب شعره، ولكنه كشف عن تصور جديد للأخذ يلغي المفهوم المذموم للسرقة الشعرية ليجعلها مصدرًا من المصادر الضرورية لإغناء الكتابة الشعرية وتجديدها بالقديم الموروث نفسه.

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٣ /١ تحقيق: ص ٢٠٧.

(٢) قوله: ولا ظننت صغار النمل يمكنها ... مشي على اللج أو سعي على السعير. س. ز/ شروح: ص ١٦٠.

(٣) ١٧ - ١٩ - ضوء السقط: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٢٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٣٧١.

(٥) ضوء السقط، ورقة ١٧ /١ تحقيق: ص ٤٥. وانظر ٦٥ ب/ تحقيق: ص ١٨٧ و ٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧.

إن مشكلة السرقات لدى أبي العلاء لا تكمن في الأخذ نفسه ولكن في الطريقة^(١) التي ينظر بها الشاعر الآخذ إلى معاني السابقين ويفيد منها في بناء أشعاره، ولذلك لم يجد النقاد أمام هذا التصور النقدي الحاث على الأخذ ضمناً سبيلاً إلى محاسبته على نظره إلى أشعار من سبقه، فالمحاسبة النقدية لا تكون إلا على العيوب، وأبو العلاء بكشفه عن روافد معانيه الشعرية ينفي ضمناً صفة العيب عن أخذه من أشعار غيره. ولعل هذا قد كان من أهم الأسباب^(٢) التي جعلت النقاد - رغم تجرؤهم على نعت بعض أشعاره بأنها مكلفة^(٣) - يتجنبون جعل السرقة مدخلاً إلى القدرح في شاعريته والتشكيك في أصالتها، بل إن أبا العلاء بتصوره النقدي هذا استطاع أن يصرف النقاد والبلاغيين عن الوجه المذموم في الأخذ ليجعلهم ينظرون إليه باعتباره أحد محسنات الصناعة الشعرية ومظهرًا من مظاهر اكتمالها ونجاحها، فقد نوه ابن رشيقي^(٤) بحق الشيخ في توليد المعاني الجديدة من المعاني القديمة نفسها وجعلها تبدو طريفة مخترعة، وعرف ابن أبي الأصبع حسن الاتباع بأنه «هو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيُحسنُ أتباعه فيه بحيث يستحقُّه بوجوه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق معنى المتقدم...»^(٥)، ولم يجد من الأمثلة المستحسنة في هذا الباب أحسن من اتباعه^(٦) أبا عبادة البحرني في بيت له ولا أبل منه على قدرة الشاعر الآخذ على أن يكسب معانيه - وإن كانت مبنية على معانٍ اخترعها غيره - فضلاً يسمو بها إلى رتبة المعنى المخترع.

(١) انظر البحث الخاص بالأخذ: ٨/٣.

(٢) من بين هذه الأسباب تهيئهم التعرض لشعره لمكانته الخاصة بين الشعراء والعلماء. انظر ما تقدم، وانظر قول التبريزي: «...وسمعت أبا القاسم الرقي يذكر في تفسير هذا البيت لما قرأت عليه أن قوله هضم جمع أهضم وهو الضامر البطن، فلا ذكرت له ما سمعته من أبي العلاء أنشد: إذا قالت حذام فصنقوها... فإن القول ما قالت حذام». شروح: ص ٥١٢. وانظر قول البطليوسي مؤولاً استعمال أبي العلاء الفعل موتاً: «وأبو العلاء ممن لا يهتم في حفظ اللغة، شروح: ص ١٥٩٥.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٨١، وشرح نهج البلاغة: ١٢٢/١.

(٤) قراصة الذهب: ص ١٠٧ - ١١٤.

(٥) تحرير التحبير: ص ٤٧٥.

(٦) انظر نفس المصدر: ص ٤٨١ - ٤٨٢، وخزانة الحموي: ص ٤١٠.

وفي كل ذلك ما يؤكد أن النقاد - خلافاً لما ذهب إليه بعض المعاصرين^(١) - لم يشغلوا عما في معاني أبي العلاء «المأخوذة» من طرافة وتوليد، وإنما كان اهتمامهم بالخوض في دلالتها العقيدية - استثنائاً بمجاهرته بالأخذ - منصرفاً إلى تجلية الطريقة التي تجاوز بها إشكالية السرقات والكشف عن مظاهر البراعة في ما كان يعد من العيوب الشعرية المذمومة التي كان النقاد يتلذذون بفضحها والشعراء يحرصون على إخفائها.

ولا نزعم أن أبا العلاء في حثه الضمني ناشئة الشعراء على الأخذ من خلال تعريف القارئ بالأصول الشعرية لبعض معانيه السقطية كان يهدف إلى التقليل من أهمية الابتكار والاختراع، فالاختراع في رأيه - وإن كان فضيلة - ليس قدرة شعرية ينفرد بها شعراء دون آخرين لأن السبق الزمني وحده هو المقياس النقدي الذي يسمح - في رأيه - بنسبة هذه الفضيلة إلى هذا الشاعر دون ذاك، كما يستنتج من جعله ابن القارح يقول لعدي بن زيد مشيراً إلى قصيدة له عارضها ابن دريد: «إلا أنك يا أبا سودة أحرزت فضيلة السبق»^(٢).

إن الابتكار الذي يحظى السابق إليه بفضيلة السبق يلزم الشعراء المتأخرين بالأخذ وإلا فقد كل مبتكر قيمته، فالمخترع الجديد كنز مباح لكل الشعراء اللاحقين، ولذلك لم يعد أبو العلاء وروده في أشعارهم عيباً قادحاً في أصالة الشاعرية.

إن فحولة من يشترك في نفس المعاني أو الأبيات من الشعراء القدامى لا تمنع الناقد من الجزم بسبق أحدهم إلى ما اشتركوا فيه فحسب، ولكنها تمنعه من أن يعد الأخذ سارقاً وإن تيقن من ذلك، لأن أخذ الفحل من الفحل يحتمل لدى أبي العلاء دلالات أخرى غير الدلالة على السرقة كما يتضح من قوله على لسان ابن القارح مخاطباً أوس بن حجر: «فيقول: يا أوس... فإني أريد أن أسألك عن هذا البيت:

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٦٥، وانظر: ص ٤٥٠ - ٤٥١.

(٢) رسالة الغفران: ص ١٩٠، وانظر: ص ٢٦٥، حيث يقول ابن القارح مخاطباً حميد بن ثور: «... وفيها الصفة التي ظننت القطامي... أخذها منك، وقد يجوز أن يكون سبقك لأنك ما في عصر واحد...».

وقَارَفْتُ وَهِيَ لَمْ تُجَرِّبْ وَبَاعَ لَهَا
 مِنْ الْقَصَائِصِ بِالنُّمِيِّ سِفْسِيرُ
 فَإِنَّهُ فِي قَصِيدَتِكَ الَّتِي أَوْلَاهَا:
 هَلْ عَاجِلٌ مِنْ مَتَاعِ الْحَيِّ مَنْظُورُ
 أَمْ بَنِيْتُ نَوْمَةً بَعْدَ الْوَضَلِ مَهْجُورُ
 وَيُرَوِّى فِي قَصِيدَةِ النَّابِغَةِ الَّتِي أَوْلَاهَا:
 وَدَّعَ أُمِيمَةً وَالتَّوْبِيعُ تَعْذِيرُ
 وَمَا وَدَّاعُكَ مَنْ قَفَّتْ بِهِ الْعِيرُ
 وَكَذَلِكَ الْبَيْتُ الَّذِي قَبْلَهُ... وَكَذَلِكَ قَوْلُهُ... وَكِلَاكُمَا مَعْدُودٌ فِي الْفَحُولِ، فَعَلَى أَيِّ
 شَيْءٍ يُحْمَلُ ذَلِكَ...»^(١).

وليس كلامه هذا تلميحاً إلى الانتحال أو أخطاء الرواة لأن الكشف عن المنحولات
 والأخطاء المتعلقة بنسبة الأشعار إلى قائلها له في التصور العلاني أساليبه وطرقه،
 ولكنه إشارة إلى أن الشاعر الفحل لم يكن يجد أية غضاضة في استعارة أشعار غيره
 والأخذ منها إذا ما أحس بأن ذلك سيزيد أشعاره جودة وحسناً.

ولتبليغ هذا الاستنتاج النقدي إلى القارئ تصبح أم عمرو التي تغنى بها ابن
 كلثوم في معلقته قيمة تطرب ندامى جنة الأدباء ثم تسألهم: «... أَتَدْرُونَ مَنْ أَنَا؟ فيقولون:
 لا والله المحمود، فنقول: أَنَا أُمُّ عَمْرٍو التي يقول فيها القائل:
 تَصُدُّ الْكَأْسَ عَنَّا أُمُّ عَمْرٍو
 وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا
 وَمَا شَرُّ الثَّلَاثَةِ أُمُّ عَمْرٍو
 بِصَاحِبِكَ الَّذِي لَا تُضْبَحِينَا»^(٢)

(١) رسالة الغفران: ص ٢٤٠.

(٢) نونيته المشهورة: ألا هني بصحنك فأصبحينا... انظر جمهرة أشعار العرب: ١/ ٢٣٧.

فيزدادون بها عَجَبًا ولها إكرامًا ويقولون: لِمَنْ هذا الشعرُ؟ أ لِعَمْرِو بْنِ عَدِيٍّ
اللُّخْمِيِّ أَمْ لِعَمْرِو بْنِ كُلْثُومِ التَّغْلَبِيِّ؟ فنقول: أنا شهدتُ نَدْمَانِي جَدِيمَةً مَالِكًا وَعَقِيلًا
وَصَبَحْتُهُمَا الْخَمْرَ الْمُشْعَشَعَةَ لما وجدا عمرو بن عدِي، فكنتُ أَصْرِفُ الكَأْسَ عنه فقال
هذين البيتين، فلعلَّ عمرو بن كُلْثُومٍ حَسَّنَ بهما كلامَه واستزادَهُما في أبياتِهِ^(١).

إن الاختراع لدى أبي العلاء سر يجلى للشاعر من حيث هو لا من حيث انتسابه
إلى عصر دون غيره، لأن تراكم الأشعار عبر العصور المتلاحقة لا يمنع المتأخر من
أن يأتي بالطريف الجديد.

لقد أحس عنتره بأن الشعراء في عصره كانوا يجترون نفس المعاني، لكنه كان
في رأي أبي العلاء إحساسا واهما، فما قاله الشعراء في عصور الإسلام يدل على
أن الشعر معين لا ينضب: «وَيَنْظُرُ فَإِذَا عَنْتَرَةُ الْعَبْسِيُّ... فيقولُ: ... وإني إذا ذكرتُ
قولك: (هل غادر الشعراء من متردم) لأقولُ: إنما قيلَ ذلك وديوانُ الشعرِ قليلٌ محفوظٌ
فأما الآنَ وقد كثُرَتْ على الصائدِ ضيَابٌ... ولو سمعتَ ما قيلَ بعد مبعثِ النبي صلى
الله عليه وسلم لعَبَّتْ نَفْسُكَ على ما قلتَ، وعلمتَ أن الأمرَ كما قال حبيبُ بن أوسٍ:

فَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشَّعْرُ أَفْنَاهُ مَا قَرَّتْ

حَيَاضُكَ مِنْهُ فِي الْعُصُورِ النُّوَاهِبِ

ولكنه صوبُ العقولِ إِذَا انْجَلَّتْ

سَحَابٌ مِنْهُ أُغْقِبَتْ بِسَحَابٍ^(٢)

وقد افتخر الشيخ نفسه بأنه قادر رغم تأخر زمانه على أن يأتي بما لم تستطعه
الأوائل^(٣)، لكن مفهوم الاختراع يظل مرتبطًا بالأخذ نفسه.

(١) رسالة الغفران: ص ٢٧٨.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

(٣) قوله في السقط/ شرح: ص ٥٢٥، وإني وإن كنت الأخير زمانه... لآت بما لم تستطعه الأوائل.

فتصور الجديد المخترع لا يتأتى إلا بقياسه إلى المطروق المتردد، لأنه لن يبدو طريقاً مبتدعاً إذا كان الشعراء كلما قالوا شعراً أتوا بما ليس معروفاً، وهذا ما يجعل المحفوظ من أشعار السابقين ركناً جوهرياً في الكتابة الشعرية.

وإذا كان المبتكر المنقطع عما قبله لبنة أو لبنات قليلة يضيفها الواحد من الشعراء إلى الموروث الشعري، فإن النظر إلى ما سبق إليه الشعراء المتقدمون والأخذ منه والبحث عن الجديد من خلاله تظل لدى أبي العلاء الطريق الوحيد الذي يضمن الوصول إلى كتابة شعرية مستمرة تجدد نفسها وهي تبحث عن المخترع المطلق، لذا لا نستغرب أن يكون قد جعل من الذاكرة الشعرية مصدره الأول في بناء سقطياته.

ولعل ما يبدو لافتاً للنظر في تصويره النقدي للأخذ كون مفهومه لديه غير محصور في النظر إلى معاني الشعراء المتقدمين فحسب، فالتركيب والمعجم الشعري وكل الخصائص المميزة لأساليب الشعراء تكون - في رأيه - عنصراً من عناصر المحفوظ الذي تمتع منه الذاكرة الشعرية.

إن أشعار أبي عبادة البحتري وأشعار أبي تمام لا تتمثل باعتبارها معاني فحسب، ولكن باعتبارها أساليب شعرية متميزة.

فالليونة التي تختص بها جمل البحتري الشعرية مختلفة^(١) عن السبك المحكم الذي تتميز به أشعار أبي تمام، ولذلك فإن نجاح الشاعر وإخفاقه لا يكمنان في مدى قدرته على تجنب الأخذ وإفادته من تأثير المحفوظ، ولكن في القدرة على تمثيل مختلف عناصر الشعرية الكامنة في الموروث الشعري معجماً ومعاني وتركيباً وموسيقى إيقاعية ونغمية قصد استلهاها بل وتجاوزها إلى تأسيس أصالة جديدة تستمد جدتها من قدمها.

(١) انظر قوله في الدرعيات/ شروع: ص ١٨٨٢ مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب.

إن ما كان أبو العلاء يعدّه عيباً في الأخذ هو اتباع اللاحق شاعراً سابقاً في مغامرات شعرية غالباً ما تجر إلى الإخلال بجمال النظم إلا أن يكون الشاعر المغامر من الفحول والحقاق المقتدرين، وقد وجد في نظر البحري إلى بعض أساليب أبي تمام نموذجاً لما عابه فقد استعمل أبو عبادة «اطأدت» عوض «اتطدت» أو «اطدى» أو «اطاد» وقوله:

بِكَ اطْأَدْتُ أَرْكَانَ زَابِلَ وَاغْتَدَى

لَهَا الْمَسْمَعُ الْمُوفَى عَلَى الْبَاسِ وَالذَّكْرُ

فهذا الاستعمال في رأي أبي العلاء ليس جرأة شعرية خرق بها البحري المعتاد المألوف ولكنها أخذ رديء، فقد «كان أبو عبادة يَتَقَرَّى إِثَارَ حَبِيبٍ فِي الْفَاضِلَةِ مِثْلَ مَدِّهِ الشَّامِ وَغَيْرِ ذَلِكَ. وقوله: «اطْأَدْتُ» إنما سمعها في قول ابن أَوْسٍ:

بِالْقَائِمِ الثَّامِنِ الْمُسْتَخْلَفِ اطْأَدْتُ

قَوَاعِدُ الْمُلْكِ مُمْتَدّاً لَهَا الطُّوْلُ

وإنما أرادَ افْتَعَلَ»^(١).

وقد يحمل على الأخذ الرديء تعديته فعل كسب في قوله:

وَاحْسَبْنَنِي سَخَطَ اضْرِي بِتُّ مَوْهِناً

أَرَى سَخَطَهُ لَيْلاً مَعَ اللَّيْلِ مُظْلِماً

فقد «استعمل أَحْسَبْنَنِي، وإنما أَخَذَهُ مِنْ أَبِي تَمَامٍ لِأَنَّهُ اسْتَعْمَلَهُ فِي مِثْلِ قَوْلِهِ: (أَكْسَبَهُ الْبُؤْغَيْرُ مَكْتَسِبَهُ)، وَالْمُتَقَدِّمُونَ أَهْلُ اللَّغَةِ يُنْكِرُونَ «أَكْسَبْتُهُ مَا...»^(٢).

(١) عبث الوليد: ص ١٢١. ورواية البيت في ديوان البحري: ص ١١٠١.

بك اطأدت أركان وائل واغتدى ... له المسمع الموفي على الناس والذكر

(٢) عبث الوليد: ص ٢١٠. وقد ورد قول أبي تمام فيه مصحفاً، والتصحيح من: ش. د. أبي تمام: ٢٧١/١. وانظر بيت البحري في ديوانه: ص ١٩٧٨.

إن الأخذ الذي يعده أبو العلاء سبيلاً إلى إغناء الشعرية قد يكون في رأيه سبباً في إضعافها، لأن إعجاب الشاعر بمن سبقه من الفحول والحقاق لا يعني أن احتذاء طريقتهم في تطويع الأساليب الشعرية وأخذ بعض استعمالاتهم اللغوية طريقاً بعيد عن المزلة، فالشاعر المقتدر قد يجتريء على ما لا يستساغ من الاستعمالات فيجعله بقوة شاعريته مقبولا، لأن حدسه الشعري وغريزته يهديانه إلى الموضع الأنسب لصهر الاستعمال في السبك العام، فإذا أخذ المحتذي تلك الاستعمال إعجاباً به أو بالشاعر، وكان مفتقراً إلى نفس قوته الغريزية كان الأخذ رديئاً ومخللاً بالشعرية، لأن الأخذ يكتفي باستعارة الاستعمال دون مراعاة الجهد الفني الذي بذله الشاعر الأول لجعله مستساغاً. وقد كشف أبو العلاء عن مثل هذا الأخذ الرديء في قول البحرى:

عُبْدٌ يُعْتَقُ فِي إِنْعَامِهِ

مِنْهُمْ الدَّهْرُ وَخُرُيُسْتَرْقُ

فقد لاحظ وهو يصحح إحدى نسخ ديوانه أنه «كَانَ فِي النسخَةِ عُبْدٌ يُعْتَقُ، وَهَذَا رَدِيٌّ لِأَنَّ عُبْدًا جَمْعُ عَبْدٍ، وَإِنَّمَا يَجِبُ أَنْ يُقَالَ «عُبْدٌ تُعْتَقُ» بِالتَّاءِ. وَفِي نَسْخَةٍ أُخْرَى «عُبْدٌ يُعْتَقُ فِي إِنْعَامِهِ.. وَهَذَا أَشْبَهُ بِأَبِي عِبَادَةَ لِأَنَّهُ سَمِعَ قَوْلَ أَوْسٍ:

أَبْنِي لُبَيْنَى لَسْتُ مُبِيدٌ

إِلَّا يَدًا لَيْسَتْ لَهَا عَضْدٌ

أَبْنِي لُبَيْنَى إِنَّ أُمَّكُمْ

أَمَةٌ وَإِنَّ أَبَاكُمْ عَبْدٌ

فاستعمله على ما سمعه في شعر أوس، وإنما اجتراً عليه الأول لأن بعض العرب يقول في الوقف: هذا عَبْدٌ، فيضُمُّ الباءُ يَنْقَلُ إِلَيْهَا حَرَكَةُ الدَّالِ، ويقولُ فِي الْخَفْضِ: مَرَرْتُ بِعَبْدٍ، فَأَجْرَاهُ أَوْسٌ فِي الْوَصْلِ مُجْرَاهُ فِي الْوَقْفِ لِأَنَّ الْقَافِيَةَ مَوْضِعُ وَقُوفٍ، وَهُوَ

في بيتِ أوسٍ أحسنُ منه في بيتِ أبي عبادةَ لأن هذا في أول البيتِ وذاك في آخره، فإنَّ يكن اختارَ التوحيدَ البحرئِيَّ فَلأنَّه جاءَ في آخر البيتِ بحرٌ مؤخِّداً^(١).

إن ما يعيبه أبو العلاء على الشاعر ليس الأخذ في حد ذاته، فإشارته إلى المصادر القديمة التي بنى عليها هو نفسه غير قليل من أبيات السقط دليل على أنه كان يعتبره كما أوضحت ركناً من أركان الكتابة الشعرية، ولكن ما يعيبه عليه عجزه عند النظر إلى أشعار غيره عن المحافظة على الجودة الكامنة في النموذج المحتذى أو تعديها إلى ما هو أجود^(٢).

إن المحفوظ الشعري لدى أبي العلاء ليس المعين الذي يستمد منه الشاعر مادته الشعرية، ولكنه النموذج المحسوس الذي يسمح للتصورات النقدية بالتجسد والتحقق، وإذا كانت هذه التصورات مشارب نقدية جديدة نبعت من التحولات الثقافية التي عرفها المجتمع العربي نتيجة اتصاله بثقافات الشعوب الأخرى، فإن الموروث الشعري هو العنان الذي كان يمنع المفاهيم النقدية المستعارة من الثقافات الشعرية غير العربية من أن تنحرف بالشعر العربي نحو أشكال أعجمية قد تقطعه عن جذوره، وليس سقط الزند إلا ثمرة لهذا التفاعل المتوازن بين التصورات النقدية المستحدثة والمحفوظ الشعري باعتبارهما مشارب نقدية شعرية لشكل فني واحد هو الشعر العربي.

ثالثاً - أشعار المحدثين:

قد يكون من بين أهم ما يربط سقط الزند بأشعار المحدثين كون الشاعر نظمهم في عصر كانت فيه حدة التعصب للقديم أو المحدث قد خفت ومالت إلى التلاشي.

(١) عبث الوليد: ص ١٥٩ - ١٦٠. ورواية البيت في ديوان البحرئِي: ص ١٤٧٤: أعبد تعقق في إنعامه
(٢) قارن هذا بما نهب إليه العسكري - مفتخرًا بسبقه إلى ذلك - من أن المتنوق هو من تجاوز التنبيه على مواضع الأخذ والسرقة إلى المفاضلة بين شاعرية الأخذ والمأخوذ منه. انظر الصناعتين: ٢٤٣ - ٢٤٤. وقد أكد ابن الأثير أن لا غنى للآخر عن الاستعارة من الأول، والتفاوت لديه إنما يكون في القدرة على إخفاء الأخذ. المثل السائر: ٣٦٢/٢. وانظر العمدة ٢٨٠/٢.

ورغم أن الحدود الفاصلة بين الشعر القديم والشعر المحدث اكتست بمرور الزمن طابعاً نقدياً صرفاً رسخ في الأذهان أن الفرق بينهما إنما هو فرق فني يعود إلى اختصاص كل نموذج منهما بخصائص فنية لم تتوافر للآخر، يظل الأصل في هذا التمييز أصلاً لغوياً صرفاً فرضه الانتقال من الثقافة الفطرية المشاعة إلى الثقافة العالمية التي يعد عصر التدوين العلمي تاريخاً لنشأتها.

فالتفريق بين القديم والمحدث لم يكن في أصله إلا تفريقاً بين ما جوز العلماء الاستشهاد به^(١) وما ضعفوه، أي بين ما يعد فصيحاً وما لا يعد كذلك.

وقد كانت حجة العلماء وهم يقيمون هذه الحدود أن الألسنة قد فسدت نتيجة اختلاط العرب بغيرهم من الأمم، فافتقر الناس لذلك «إلى علم اللغة والنحو لأن العربية الأولى أصابها تغيير»^(٢).

وإذا كان الشعر هو الحامل الأول للغة العرب الأولى هذه فإن التفريق بين قديمه ومحدثه ليس إلا تمييزاً لفصيحته من مشبوهه، فالموزون الشعري فصيح بالضرورة لقدمه، والمحدث غير فصيح لتأخره وإن فصح.

ولا نريد أن نخوض في الملابس التي عانى منها الدرس اللغوي نفسه نتيجة تحكيم مقياس الفصاحة هذا بصورته التي رسمها العلماء الرواة^(٣)، فالخلاف بين المدرستين الكوفية والبصرية دليل قوي على تعسف العلماء، ولكنني أكتفي بالإشارة إلى أن هذا المقياس اللغوي الصرف ما لبث أن تحول^(٤) إلى مقياس فني يحتكم في تقويمه للأشعار لقبولها أو رفضها إلى تاريخها وزمانها لا إلى جودتها ورداعتها،

(١) انظر العمدة: ٩١/١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٥. وانظر المزهري: ٢٥٩/١، وخزانة البغدادى: ١/ ٤ - ٥.

(٣) انظر المزهري: ٢٠٩/١ - ٢١٢.

(٤) انظر قول ابن رشيق: «ثم صارت لجاجة». العمدة: ٩١/١.

فالشعر القديم جيد بالضرورة لأنه فصيح، والمحدث لا يستحق إلا التخريق^(١) لأنه متأخر، والمتأخر غير فصيح، وغير الفصيح لا يكون إلا رديئاً وإن جاد.

لقد أصبح الموروث الشعري سلطة نقدية تجبر الراوية العالم على ألا يهتم في ما يدونه ويرويه إلا بالقديم لأن رواية المحدث شبيهة تقدر في «المروعة العلمية»، والعالم مطالب بعدم وضع نفسه موضع الشبهات.

ولعل النعمة التي جناها الشعر المحدث من هذه النعمة النقدية استقلاله من حيث هو منجز ومحفوظ عن سلطة العلماء الرواة لأنهم كانوا ملزمين^(٢) بأن يعدوه أحقر من أن يشتغلوا به وإن كان بعضهم في قرارات نفسه يراه رغم حداثة مغرياً وأهلاً لأن يروى^(٣).

لكن هذا الموقف الرافض لأشعار المحدثين لم يلبث أن بدأ يلين ويتحول، فظهر جيل المتأدبين المتذوقين كان سبباً في الكشف عن أن الرواة العلماء رغم غزارة علمهم كانوا لا يعرفون من علم الشعر إلا ثنيات طرقة^(٤)، ولذلك لم يكن غريباً أن يجاهر ابن قتيبة^(٥) في القرن الثالث بأن كل قديم كان محدثاً في زمانه، وبأنه لا يجلب متقدماً من الشعراء لتقدم زمانه ولا يحتقر متأخراً لتأخر زمانه لأن الله لم يقصر الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن.

لكن ما عده إنصافاً للشعراء المحدثين لم يكن كذلك لأن النموذج القديم ظل مقياساً نقدياً حاسماً في تمييز الجيد من الرديء، فالمحدث من الشعراء قد يجيد كما أجاد القدماء لكنه لن يجيد إلا إذا سلك أساليب القدماء واقتفى أثرهم.

(١) انظر خبر امر ابن الأعرابي بتخريق شعر أبي تمام بعد أن كان استحسسه وهو لا يعلم أنه لشاعر محدث. الموازنة: ٢٣/٨.

(٢) لأن مقياس الفصاحة الذي وضعوه كان سيفاً ذا حدين يمنعهم من رواية غير الفصيح وإن أعجبهم.

(٣) انظر الإشارة إلى استحسان أبي عمرو بن العلاء للشعر المحدث في الشعر والشعراء: ٦٣/١.

(٤) انظر قوله الجاحظ المشهورة: «طلبت علم الشعر... العدة: ١٠٥/٢، وما تقدم.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ٥٧/١ و٦٣، وما تقدم.

وكان على المحدثين أن ينتظروا عقوداً من الزمن قبل أن يعترف النقاد بأن أشعار المحدثين «إنما تُروى لعذوبة ألفاظها ورِقَّتِها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها»^(١)، وبأن مثل القدماء والمحدثين «كَمَثَلِ رَجُلَيْنِ ابْتَدَأَ هَذَا بِنَاءً فَأَحْكَمَهُ وَأَتَقَنَهُ، ثُمَّ أَتَى الْآخَرُ فَتَقَشَّهَ وَزَيَّنَهُ»^(٢).

ويبدو أن تطرق أبي العلاء إلى هذه الأشعار كان ترجمة لهذه المواقف كلها، فمذهبه العام أن تأخر الزمان ليس مانعاً للشعراء في عصره من أن يجيدوا كما أجاد القدماء، إذ «الدهرُ مديدٌ طويلٌ يجورُ أن يحدثَ في آخرِهِ كما حدثَ في أولِهِ، لأنَّ الله سبحانه قديرٌ على المُتَنَعاتِ... ولا يَمْتَنِعُ أن يُنشِئَ في هذا العصر من الشعراء مَنْ هو لاحقٌ بالمتقدِّمين وشبيهه مَنْ سَلَفَ من الفحولِ الأولين»^(٣)، وقد أكد ابن سنان الخفاجي بعد رفضه للمقياس الزمني في المفاضلة بين الشعراء أن شيخه أبا العلاء كان يذهب إلى هذا الرأي^(٤).

لكن مواقفه النسبية تبدو متأثرة بتحول المواقف النقدية من الحداثة والمحدثين، فالمصطلحات التي يصف بها الشعراء المتأخرين تدل على أنه يفرق بين من كان يسميهم منهم بالمولدين وبين من كان يسميهم أهل الصنعة.

ويبدو أنه رغم ربطه هذا التقسيم بالحقب الزمنية كان ينظر إلى الخصائص الفنية المميزة لأشعار كل طبقة وإن كانتا جميعاً تنتسبان إلى المحدثين.

فأشعار المولدين ركيكة لأنها تنتسب إلى مرحلة تحول افتقر فيها الشعراء إلى فصاحة القدماء، قبل أن يكتسبوا الخبرة التي سيوفرها للشعراء اللاحقين تحول الشعر إلى صناعة مكتسبة لها قوانين تتعلم وأساليب تحصل: «وَأَجِئْنِي رَكِيكاً فِي الدِّينِ رَكَكَةً أَشْعَارِ الْمُؤَلِّدِينَ سَبَقْتَهُمُ الْفَصَاحَةُ وَسَبَقُوا أَهْلَ الصَّنِيعَةِ»^(٥).

(١) انظر العمدة: ٩٢/١.

(٢) نفسه: ٩٢/١.

(٣) مقامة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١، وانظر رسالة المنيح حيث يقول واصفاً أديب الوزير المغربي، رسالته/ ١. عباس: ١١٧/١: «وليس النصر يقدم العصر، ولا التجويد ينهال أبد الأبيد». وانظر طبعة عطية: ص ٣٠ - ٣١.

(٤) سر الفصاحة: ص ٢٧٩.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١، وقارن هذا بقوله: «واحتج من أجاز غلط الرواة بأن الذين نقلوا القراءة كان فيهم

وهو لا يقصد بالفصاحة هنا ذلك الخلوص اللغوي الذي يتحدث عنه علماء اللغة، ولكن الاستعداد الشعري الفطري أو السليقة التي اختص بها من كان يسميهم أهل الفصاحة^(١) من الشعراء القدماء أو الفصحاء الطبيعيين^(٢).

إن وصفه أشعار المولدين بالركاكة دليل على أنه كان ينظر إلى التحول الفني الذي لحق الأساليب الشعرية وهي تتسلخ من جزالة المتقدمين لتكتسي شيئاً فشيئاً بوشى أهل الصنعة وزخارفهم لا إلى الحقب الزمنية نفسها، وهذا ما يجعل تصويره النقدي للتوليد والمولدين مختلفاً بعض الاختلاف عن التصور التاريخي الذي يقسم الشعراء إلى جاهليين ومخضرمين وإسلاميين ومولدين ومحدثين^(٣) رغم استعماله نفس المصطلحات. ولعل في هذا الاختلاف ما يفسر عدم استقرار مفهوم المولد واتساعه ليلتبس^(٤) لديه بمن يوصفون من الشعراء بطبقة الإسلاميين، كما يبدو من اقتران مصطلح مولد - لديه - بالإسلام في قوله:

اعْكَرِمَ إِنْ غَنِيَتْ أَلْفَيْتِ نَادِبَا
فَلَا تَقْنُئِي فِي الْأَصَائِلِ عِجْرَمَا
بِنَظْمٍ شَجَا فِي الْجَاهِلِيَةِ أَهْلَهَا
وَرَأَقَ مَعَ الْبَعِثِ الْحَنِيفَ الْمُخْضَرَمَا
وَقَدْ هَاجَ فِي الْإِسْلَامِ كُلُّ مُؤَلِّدٍ
وَأَطْرَبَ ذَا نُسْكِ وَآخِرَ مُجْرَمَا^(٥)

قوم قد أدركوا زمن الفصاحة فجاءوا بها على ما يجب، وقوم سبقتهم الفصاحة ولم يكن لهم علم بقياس العربية فلحقهم الوهم الذي لا يتعزى منه ولد آدم (ص). رسالة الملائكة: ص ٢٠٢.

(١) انظر ما تقدم، ورسالة الملائكة: ص ٢١٨، وشرح ديوان ابن أبي حصينة، حيث يفهم من كلامه أنه يجعل أحياناً قوة الفصاحة مرادفاً لسلامة الطبع والغريزة.

(٢) رسالة الشياطين/ رسائله/ عطية: ص ١٣٣.

(٣) انظر مقدمة خزانة الأدب للبغدادي: ٣/١.

(٤) نجد مثل هذا المفهوم الواسع لدى أبي عمرو بن العلاء والحضرمي والحسن البصري وابن شبرمة الذين كانوا يعنون الفرزدق والكميت وذا الرمة من المولدين. انظر العمدة: ٩٠/١، وخزانة البغدادي ٣/١.

(٥) اللزوم: ٤٢٢/٢.

وهو التباس ينبيء بأن أبا العلاء لم يكن يميل دائماً^(١) إلى إلحاق غير المخضرمين من الشعراء الإسلاميين بالجاهليين كما يمكن أن يفهم من قوله عن عروض الطويل المقبوضة: «فَلَمْ يَنْشُرْهَا أَحَدٌ مِنَ الْفَصَحَاءِ الْمُتَقَدِّمِينَ، وَلَا نَشَرَهَا أَحَدٌ مِنَ فَحُولِ الْإِسْلَامِ، غَيْرَ أَنَّ الْجُعْفِيَّ فَعَلَ ذَلِكَ فِي كَلِمَتِهِ الَّتِي أَوَّلُهَا...»^(٢)، وكذا قوله عن وزن ركيك استحدثه أبو العتاهية: «وَلَمْ تَسْتَعْمَلْهُ الْجَاهِلِيَّةُ وَلَا الْفَحُولُ فِي الْإِسْلَامِ، وَإِنَّمَا عَمِلَهُ إِسْمَاعِيلُ بْنُ الْقَاسِمِ عَلَى هَيْئَةِ اللَّعِبِ»^(٣)، أو قوله عن الخرم: «وَهُوَ فِي شَعْرِ الْجَاهِلِيَّةِ وَأَهْلِ الْإِسْلَامِ...»^(٤).

ولكن الالتباس لا يغير من حقيقة نقدية ثابتة هي أن كل من يشير إليهم بمصطلح المحدثين^(٥) - مولدين وغيرهم - ينقسمون لديه من حيث تفاوت القيمة الفنية لأشعارهم إلى طبقات مختلفة.

فخلاًفاً للشعر القديم الذي كان أبو العلاء يجده كله جيداً - إلا ما شذ منه فوصف باللين والتخنث أو بالضعف أو الركاكة مقترنة بصفة الشنوذ^(٦) والضعف - كان يجد من أشعار المحدثين ما يلين ويرك ركاكة تفضح ضعف الشاعرية وسقم الغريزة، كما يبدو من قوله مستضعفاً فصاحة من كسر ياء المتكلم وأدخل أل على كل في أبيات بعض المحدثين^(٧): «وَلَمْ يَأْتِ كَسْرُ هَذِهِ الْيَاءِ فِي شَعْرِ فَصِيحٍ... وَقَدْ

(١) يرد مصطلح إسلامي عنده أحياناً لوصف الطبقة التي عاشت في صدر الإسلام وعهد بني أمية. انظر رسالة الغفران، ٢٦٨، ٢٧٢. وانظر الصاهل والشاحج: ١٩٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ٥٨٣.

(٣) نفسه: ٥٨٦.

(٤) نفسه: ٤٤٢.

(٥) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٦٨٥: «لم يجيء مثله عن العرب ولا عن الشعراء المحدثين».

(٦) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩، والفصول والغايات: ص ٢١١ - ٢١٢، حيث الإشارة إلى طبقة الغزلين (ابن أبي ربيعة والعرجي).

(٧) المقصود قول سحيم: رايت الغني والفقر كليهما ... إلى الموت يأتي الموت لكل معداً. رسالة الغفران: ص ٥٧.

سمعتُ في أشعارِ المُحدثين «إليَّ وعليَّ» ونحوَ ذلك، وهو دليلٌ على ضَعْفِ المنةِ وركاكةِ الغريزةِ. وكذلك قوله: الكُلُّ، إدخاله الألفَ واللامَ مكروهٌ، وكان أبو عليٍّ يُجيزُهُ ويدَّعي إجازته على سيبويه، فأما الكلامُ القديمُ فيُفْتَقَدُ فيه الكُلُّ والبعضُ...»^(١).

ولا يبالي أبو العلاء في كشفه عن مثل هذا الضعف الشعري بإجازة العلماء الاستعمال، لأن قوة الشاعرية وجودة الشعر لديه لا تقاسان بما تجيزه القواعد النحوية كما تبين، ولكن بمدى قبول الغريزة للاستعمال الشعري. فهو يورد مثلاً قول بعض المحدثين:

وإذا كَانَ في القِيَامَةِ نودي:

أينَ أَهْلُ الهَوَى تَقَدَّمْتُ وخدي

ثم يعقب مستضعفاً تسكين الياء في نودي بقوله: «هكذا أنشدته: «نودي» بسكونِ الياء، ولا أُحِبُّ ذلك وإن كَانَ جائزاً، وإنما يُوجَدُ في أشعارِ الضَّعْفَةِ من المُحدثين»^(٢).

والعبارة الأخيرة إشارة شبه صريحة إلى أن المحدثين ليسوا كلهم ضعافاً. وليس تلميحه إلى بعض الشعراء المتأخرين بمصطلح فحول إلا دليلاً على أن شاعريتهم لديه قد تقوى، وأن أشعارهم قد تجود حتى يصبحوا أهلاً لأن يوصفوا بهذا المصطلح^(٣) الذي خص به القدماء.

لكن الملاحظ أنه لا يكتفي - فحسب - برصد حالة الضعف في الشعر المحدث، ولكنه يتجاوز ذلك إلى رصد صورة ثانية يحل فيها محل التلقائية افتعال واستكراه يشلان الشعرية هي صورة الشعر المتكلف.

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٦ - ٤٥٧.

(٢) نفسه: ص ٥٨٢.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣، ٥٨٦.

فالتضمين الذي يعرفه بالإغرام «مفقود في أشعار المتقدمين، وربما تكلفه المولّدون»^(١)، والخبب وزن ضعيف «هَجَرَ تَهُ الفحول في الجاهلية والإسلام، وربما تكلفه بعض الشعراء»^(٢).

وإذا كنا اعتبرنا هذه الصورة تجسيداً لشعرية مشلولة، فلأنه كان يعد التصنع والتكلف مظهرًا من مظاهر النظم الجاف الذي يمثلّه أحسن تمثيل نظم العلماء، والعلماء لديه كانوا يعدون طبقة متطاولة على الشعر^(٣) لا يجوز إلحاقها بطبقة الشعراء المحدثين وإن جمعهما نفس العصر.

فالطويل في إحدى صورهِ المحدثّة ضرب «وَضَعَهُ أَهْلُ الْعِلْمِ لَمْ يَجِئْ مِثْلُهُ عَنِ الْعَرَبِ وَلَا عَنِ الشُّعْرَاءِ الْمُحَدِّثِينَ، لِأَنَّهُ لَيْسَ فِي حُكْمِ الشَّعْرِ وَإِنَّمَا يُوضَعُ تَصْنَعًا وَتَكَلُّفًا»^(٤)، والمتكلف ليس شعرا ضعيفا ولكن كلاما موزونا لا شعرية فيه أصلاً.

إن الجودة الشعرية تقتزن لديه مبدئياً بأشعار القدماء التي كان يفضل أحياناً أن يصفها إعظاماً لها بالشعر «العتيق»^(٥) والشعر الفصيح^(٦)، وتقرّد المحدثين بأبنية شعرية «رَفَضَهَا الْمُتَجَرِّلون فِي قَدِيمِ الْأَزْمَانِ»^(٧) وخلت^(٨) منها أشعارهم داعٍ قويٍّ إلى الشك في قدرة هذه الاستعمالات المحدثّة على أن تحقق جودة كان القدماء متيقنين من امتناع تحققها، لكن ذلك لم يمنعه من أن يعترف للمحدثين بذوقهم الشعري الذي جعلهم قادرين على تخليص بعض الاستعمالات الشعرية النادرة الموروثة عن القدماء من ركاتها.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧.

(٢) نفسه: ص ٥٢٧.

(٣) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.

(٥) نفسه: ص ١٥٧. وانظر نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٥٦/٢.

(٦) رسالة الملائكة، ص ١٨.

(٧) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٨) نفسه: ص ١٣٢.

فالأضرب الثلاثة الأخيرة من البسيط أوزان «لا يَسْتَعْمَلُهَا المَحْدَثُونَ إِلَّا أَنْ يَخْبِنُوا الثالثَ منها في العَرُوضِ فيستعملوه عند ذلك، وإنما تُوجَدُ شاذَّةً في أشعارِ الجاهلية.... وما أَفْلَحَ وَزَنَ منها قَطُّ وريماً نَدَرَ بَيَّتَ بعد بيتٍ، ولا يَجِيءُ حَسَنًا في السَّمْعِ إِلَّا أَنْ يَلْحَقَهُ بعضُ التغييرِ عمَّا هو في الأصلِ»^(١)، فيصير إلى ما صيره إليه المحدثون.

والطريف أن أبا العلاء رغم جعله استعمالات القدماء الشعرية مرجعاً لتقويم أساليب المحدثين، كان يمنع هؤلاء منعاً نقدياً صريحاً من أن يتبعوهم في ما ورد مخالفاً للقواعد ولم يحمل على الضرورة من أساليبهم.

فبعض أشعار القدماء قد تضمنت غير قليل مما صنفه النقاد ضمن العيوب الشعرية، وهو وإن لم ينكر كون هذه الأساليب معيبة لا يحاسبهم عليها، لأنهم في رأيه لم يكونوا يعرفون ما سيجد في عصور المحدثين من قواعد^(٢) وتصورات نقدية تنظم صناعة الشعر، ولكنه لم يكن يريد لمثل هذه الأساليب أن تصبح حجة يحتج بها الشعراء المحدثون كلما عاب عليهم النقاد إخلالهم بقوانين صناعة الشعر، ولذلك كان يعدم محاسبين على كل خروج عن تلك القوانين ولو كان قياساً على ما ورد في أشعار القدماء. ولا يلغي هذه المحاسبة انتماء الشاعر إلى عصور الفصحاء إذا تبين لأبي العلاء معرفته بالقراءة والكتابة، لأن هذه المعرفة دليل على انتماء الشاعر إلى عصور المحدثين.

وقد كان أبو الهندي لديه نموذجاً للشاعر الفصيح الذي لم يحمه انتماؤه إلى عصور الفصاحة^(٣) من تحمل نتيجة معرفته حروف المعجم وهو يقوي في بيتين له هما قوله من دالية مضمومة:

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨ - ٥٧٩.

(٢) يرى شوقي ضيف أن معرفة الشاعر المحدث بالشعر القديم وأساليبه وقوانينه «كانت أدق وأعمق وأخصب من

معرفة الشاعر الجاهلي والإسلامي به». فصول في الشعر ونقده: ص ٥٦ - ٥٧.

(٣) قارن بما ورد في الوساطة (ص ٤ - ١٥) عن أغاليط القدماء.

سَيُفْنِي أَبَا الْهِنْدِيِّ عَنْ وَطْبٍ سَالِمٍ
أَبَارِيقُ لَمْ يَغْلُقْ بِهَا وَضُرُّ الزُّنْدِ
مُقَدِّمَةٌ قَرَأَ كَانَ رِقَابُهَا
رِقَابُ بَنَاتِ الْمَاءِ أَفْزَعَهَا الرُّعْدُ

ويروى البيتان أيضاً بتقييد الروي هروباً من الإقواء، «والرواية الأولى إنشادُ النحويين، وأبو الهندي إسلامي ... وما استشهد بهذا البيت إلا وقائله عند المستشهد فصيح. فإن كان أبو الهندي ممن كتب وعرف حُرُوفَ الْمُعْجَمِ فقد أساء في الإقواء»^(١). إن الأخطاء الشعرية وجه آخر للضعف الشعري الذي يرتبط لديه بضعف المنة وركاكة الغريزة، وإذا كان تأثير الأشعار المحدثّة في سقط الزند لا يقل عن تأثير الأشعار القديمة، فإن نظر أبي العلاء فيه إليها إنما كان إلى الجيد منها، أما الضعيف والمتكلف فقد كانا عديمي التأثير في السقط لأن موقفه منهما هو موقفه المطلق من كل شعر ترفضه الغريزة وتنفر منه، وليس ما أقترح التعبير عنه بمصطلح «الولاء الشعري» إلا محاولة لتحديد مدى تأثير أشعار المحدثين في سقط الزند، بالقياس إلى تأثير الموروث الشعري القديم فيه باعتبارهما جميعاً رافداً من روافد هذا الديوان.

(١) رسالة الغفران: ص ١٤٣.

المبحث الثاني

الولاء الشعري

كانت الغريزة المستعينة بعلم الشعر والخبرة بأحكامه اللطيفة كما أوضحت وسيلة أبي العلاء إلى تمييز جيد الأشعار من رديئها ومكلفها وضعيفها بغض النظر عن العصر الذي تنتسب إليه، وإذا كان إعجابه بما جاد منها يعود إلى ما يتوافر فيها من عناصر الإجادة وشرائطها، فإنه كان يتحول أحيانا إلى إعجاب بالشاعر نفسه وثقة في شاعريته، بل وإلى ما يشبه التعصب له بجعل كل ما يقوله محمولاً على الجودة وإن بدت بعض شرائط الشعرية فيه مخالفة لتصوراته النقدية.

فالتحول من النظر إلى الشعر إلى الإعجاب بالشاعر موقف نقدي يجعل صور التجويد صورة واحدة ثابتة لثبات ذات الشاعر وتفردها، عوض أن تكون صوراً متنوعة ومتعددة بتعدد أشعاره وتجدد لحظات الكتابة الشعرية نفسها، ولذلك أثرت أن أعبر عنه بالولاء الشعري لارتباطه بمقام في التذوق تصبح فيه شاعرية بعض الشعراء وما يرتبط بها من نيل في النفس، نموذجاً مجسداً للقوة الشعرية والغريزة السليمة كما يتمثلها أبو العلاء.

ولا نقصد بهذا أنه كان تحت تأثير هذا الولاء يحرف شهادته النقدية أحياناً وينسب الجودة إلى أشعار يفضحها ضعفها وركاكها، وإنما نقصد أن غريزته قد هدته إلى أن أشعار هؤلاء قد بلغت من الجودة ما لا يمكن أن يكون في رأيه إلا شاهداً على أنهم كانوا يصدرون عن غريزة شعرية غير مشوبة، وشاعرية قوية أصيلة نبيلة لم يحظ بمثلها - في رأيه - غيرهم من الشعراء وإن وصفوا بالمجيدين.

وقد يبدو هذا الولاء في ظاهره مجرد تعبير عن المكانة التي كان يحظى بها بعض الشعراء في نفس أبي العلاء، لكن نتائجه النقدية كانت أعمق وأل.

ويمكن أن نتحدث عن نتيجتين كبيرتين نخترل إليهما ما نجم عن هذا الولاء من تبعات نقدية: أولاهما تخص الشعراء أنفسهم والثانية تلزم النقاد.

فإذا كان الشاعر في نظمه لا يستغني عن النظر إلى أشعار غيره، فإن هذه الصفوة من الشعراء التي خصها أبو العلاء بولائه تعد النموذج والمثال الذي دعا إلى الاقتداء به والمتح من أشعاره، وليست أشعار السقط وهي تحمل من الملامح الفنية ما يحيل باطراد على قلة من الشعراء دون غيرهم إلا ترجمة لما يجب أن تكون عليه الكتابة الشعرية، وتحديدًا نقدًا ضمنيًا للجهة الشعرية التي يجب أن يكون منها الأخذ.

أما النقاد فالولاء الشعري يدعوهم ضمنيًا إلى الاحتراس والتروي قبل الحكم بالضعف على أشعار تبدو أبنيثها لهم مخالفة لصور الجودة المألوفة، بل وتلزمهم بالبحث عما خفي من شرائط التجويد فيها.

فما ينظمه هؤلاء الشعراء المصطفون لا يمكن أن يكون إلا جيدًا، فإن عجز النقاد عن الغوص إلى خبايا البراعة في ما بدا لهم مختلاً فالأولى أن يكتفوا بالتنبيه عليه دون المبالغة في استضعافه، فقد يكون الاستضعاف نتيجة لقصور غريزة الناقد عن اكتشاف مكامن الجمال في البناء لا لضعف البناء نفسه، وليس ما عده النقاد تعصبًا من أبي العلاء لبعض الشعراء إلا وجهًا من أوجه الاحتراس فرضه عليه ولاؤه فيهم.

إن الولاء الشعري اصطفاء لقلّة من المجيدين من بين عدد كثير من الشعراء لم يكن أبو العلاء يشك في جودة أشعارهم، ولكنه لم يكتشف في غرائزهم ما يجعلهم أهلاً لأن يشاركوا هذه الصفوة في المكانة الخاصة التي بواهم إياها.

والطريف أنه لم يكتف للتعبير عن هذا الولاء بتمييز المجيدين من المجيدين، ولكنه تعدى ذلك إلى اختيار قلة أخرى من مجيدي الشعراء لجعلها نموذجًا لما قد يشوب

الشاعرية من قصور عارض يجعل أصحابها غير مؤهلين لأن يصبحوا مثلاً يحتذى ويقتدى به، وهو موقف مناقض للولاء يمكن أن نعبر عنه بالنشور أو النفور أو الإقصاء. وقد يكون هذا الموقف راجعاً في أصله إلى استضعافه بعض أشعار هذه القلة، أو إلى نفوره من سلوك أصحابها، أو إليهما معاً، إلا أنه يظل في جوهره مرجعاً مخالفاً يقاس إليه موقف الولاء ويميز به، ونقيضاً نقدياً يلزم الشعراء والنقاد بعكس ما يلزمهم به الموقف الأول، فما يستجيده النقاد من أشعار هذه القلة المقصاة قد يخفي ضعفاً وقصوراً شعرياً يجب الكشف عنهما والاحتراز من نتائج احتذائهما.

ولعل شحوب التأثير الشعري لبعض كبار الشعراء في سقط الزند - بالقياس إلى التأثير الصريح والمهيمن لشعراء آخرين - هو التشخيص الفعلي لما يلزم به موقف النفور والإقصاء الشعراء والنقاد.

لقد صرح أبو العلاء بأن المتأخر من الشعراء قادر على أن يجيد إجادة القديم والسالف^(١) لأن القدم لا يعني الإجادة مطلقاً، كما أن الحداثة لا تعني الضعف مطلقاً وإن كان قد كثر في أشعار المحدثين، لكن الملاحظ أن تعمد ربط ظهور من يلحق بالشعراء القدامى من المتأخرين بقدرة الله تعالى يوحي بأنه كان يعد تلك في حكم المعجز، لندرة من يستطيع في رأيه أن يلحق بالقدماء من محدثي الشعراء ومتأخريهم.

فإذا نحن تتبعنا مختلف مواقف الإعجاب التي كشف فيها عن ولاته الشعري نصل إلى نتيجتين اثنتين: أولاهما أن القدماء مجيدون في معظمهم إلا القليل النادر، ومن بين هؤلاء الكثيرين أصطفى صفوة المجيدين ليجعل ولاء فيه، ونبذ من نبذ ليكره الناس في أشعارهم.

والثانية أن قلة من المتأخرين استطاعت أن تجيد إجادة القدماء، ومن بين هذه القلة أصطفى من جعلهم فحول المحدثين الأحق بأن يحتدوا، وخطأ من خطأ لإضعاف تأثيرهم الفني.

(١) يستعمل أبو العلاء هذا المصطلح وكذا مصطلح الفصيح الطبري لوصف من قدم عهده من الشعراء رسالته/ عطية: ص ١٣٣.

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن اعتبرنا أشعار السقط الشهادة الفعلية على أن ولاه كان لمن جعلهم دون غيرهم من المجيدين صفوة الشعراء.

أولاً - صفوة القدماء: نبل امرئ القيس وحطة الأعشى

يعد أبو العلاء الجودة أصلاً في الشعر القديم لأن أصحابه لديه هم أهل الفصاحة في صورتها الصافية، ورغم إيمانه الواضح برسوخ الجودة نظرياً في كل شعر قديم نجده يصرح غير ما مرة بأن بعض هذا الشعر تشوبه شوائب تعد أو تكاد من العيوب.

فكف السباعي في الطويل زحاف قبيح، ورغم ذلك كفته «فحول الشعراء»^(١) كما كفه امرؤ القيس^(٢)، والتشعيث في الخفيف الأول المجرد ضربُه من الردف «إذا ظَهَرَ بَانَ خَلُّهُ فَيَتَجَنَّبُهُ الْفَحُولُ»^(٣)، لكن أبا العلاء لاحظ وروده في شعر^(٤) لأبي دؤاد الأيادي، وهو لديه قبيح «غيرُ خافٍ في الغريزة»^(٥).

وقد يصرح بما يعد حكماً على بعض الأشعار القديمة بأنه ضعيف، فرجز رؤية وطبقته في رأيه شعر ضعيف سفساف^(٦) رغم ولع علماء اللغة به وعدم إياه نموذجاً عالياً للفصاحة^(٧)، والمديد «وَزَنُّ ضَعِيفٌ لَا يُوجَدُ فِي أَكْثَرِ دَوَاوِينِ الْفَحُولِ»^(٨)، ووجوده في أشعار عدي وأشعار المكين والمدنيين^(٩) دليل - في رأيه - على أن الإقامة في الحواضر قد أفقدت أشعار هؤلاء جزالتها وجعلتها مختلة لينة.

(١) رسائله/ عطية: ص ١١٠.

(٢) نفسه: ص ١١٠. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٦، ورسالة الغفران: ص ٣١٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢.

(٤) نفسه: ص ٥٢٢.

(٥) نفسه: ص ٥٢٢.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٧) انظر ما تقدم.

(٨) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٩) نفسه: ص ٢١٢.

ورغم كل ذلك كان مقتنعاً بأن الغالب على أشعار القدماء الجزالة^(١)، لكنه كان يدرك في الحين نفسه أنها تتفاوت جودة، لذلك نجده يتبنى ضمناً النظرية النقدية التي تقسم الفحول إلى طبقات، وذلك من خلال إشارته إلى الطبقة الأولى^(٢) من الفحول الجاهليين، طبقة امرئ القيس.

لكن يبدو أنه كما استثنى من القدماء مجموعة من الشعراء لم يكن يستجيد أشعارهم، استثنى من هذه الطبقة الأولى شاعراً لم يكن يراه أهلاً لأن يتبوا هذه الرتبة، فمصطلح الطبقة الأولى يعني لديه امرأ القيس وزهيراً والنابغة الذبياني فقط، أما الأعشى الذي جعله العلماء رابع هؤلاء الثلاثة فقد شكك أبو العلاء ضمناً في انتسابه إلى هذه الطبقة من خلال تلميحہ إلى الروايات التي تلحقه بهم: «والطبقة الأولى ليس في ديوان أحدهم مديد، أعني امرأ القيس وزهيراً والنابغة والأعشى في بعض الروايات»^(٣).

وقد يفهم من كلامه هذا أن إخراجہ الأعشى من هذه الطبقة يعود إلى عدم إجماع الروايات على انتسابه إليها، لكنَّ وسمَّه العلماء الذين جعلوه الرابع بالجهل^(٤) يفيد أنه كان يرى أن الأعشى بطوافه^(٥) على البيوت مستجدياً قد أهان الشعر ونزل به عن مكانته^(٦)، فأصبح كالكلب^(٧) أخس من أن يلحق بامرئ القيس وزهير والنابغة ويعد من طبقتهم.

فالأعشى شاعر مستثنى من طبقة الصفوة لأن أبا العلاء كان ينفر من حطة نفسه غير أنه بجودة شعره وقوة شاعريته، وإذا كان قد جعل منه شائبة صفوة الشعراء فامرؤ القيس كان يعد لديه تاج هذه الصفوة وزينتها.

(١) الفصول والغايات. ص ١٣١ - ١٣٢.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

(٣) نفسه: ص ٢١٢.

(٤) ر. الغفران: ص ٢٢٩، حيث قوله على لسان النابغة الجعدي يخاطبه: «أفرك أن عدك بعض الجهال رابع الشعراء الأربعة».

(٥) نفسه: ص ٢٢٩.

(٦) انظر العمدة: ٨١/١.

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٢٩.

ويتضح ذلك من خلال لهجه به^(١) وبقفا نبك^(٢) في كل مؤلفاته إعجاباً به وبجودة أشعاره، وهو الإعجاب الذي جعله ينفي جازماً نسبة بعض الأشعار الضعيفة إليه، لأن منهبه في الشعر في رأيه كان يمنعه من أن يسلك مسلك الضعفة من الشعراء كما يتضح من جعله الشاعر نفسه يقول في بعض مشاهد الغفران: «وَإِنَّ لَقَرِيٍّ لَمْ أَسْلُكُهُ، وَإِنَّ الْكَذِبَ لَكَثِيرٌ، وَأُحْسَبُ هَذَا لِبَعْضِ شُعْرَاءِ الْإِسْلَامِ، وَلَقَدْ ظَلَمَنِي وَأَسَاءَ إِلَيَّ، أَبْعَدَ كَلِمَتِي الَّتِي أَوْلَهَا: (أَلَا أَنْعِمُ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي...) يُقَالُ لِي مِثْلُ ذَلِكَ»^(٣).

لقد كان امرؤ القيس لديه نموذجاً للشاعر المجيد المكتمل الشاعرية النبيل النفس، الذي يجب أن يتخذ قبلة لكل شاعر ينظر إلى القدماء، وإذا كان سلوك الأعشى المهيئ قد تسبب في نفور أبي العلاء منه وإقصائه له من الطبقة الأولى، فإن إعجاب الشاعر الضريع بامرئ القيس قد جعله يتغاضى عما في شعره من تعهر^(٤) ويتجاوز عنه ويرغب الشعراء والمندوقين في شعره رغم ميله إلى الشعر العفيف.

وإذا كان الولاء الشعري أحد المقاييس الكاشفة عن تأثرهم أبو العلاء من الشعراء في سقط الزند، فإن شعر الملك الضليل سيكون أكثر الأشعار القديمة تأثيراً في هذا الديوان، وأن أشعار الأعشى ستكون أقلها وأضعفها تأثيراً فيه.

ولم يكن هذا الموقف المصطفوي لامرئ القيس والمقصي للأعشى تقويماً نقدياً دقيقاً لأشعارهما، ولكنه كان نظرة إلى نفسياتي الشاعرين وطبيعتيهما الإنسانية، نظرة بدت أمامها نفس الأعشى وضيفة فنان معها شعره عليه رغم فحولته، ونبتت نفس امرئ القيس أمامها فسمما بها شعره كله لأن أبا العلاء اصطفاه من بين كل القدماء وخصه بولائه الشعري الخالص.

(١) انظر مثلاً رسالة الغفران: ص ٣١٣ - ٣٢٢.

(٢) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٩ - ٣٢٠.

(٤) انظر رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٧، ورسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ١٩/١ و٢٢، وقارن بمهاجمته الفرزدق لغرض بعض معانيه الشعرية: الصاهل والشاحج: ص ١٢٠ - ١٢١. وانظر: ص ٥٦٤ - ٥٦٦.

ثانيًا - صفوة المحدثين، تبصر أبي تمام والمتنبّي وخبط البحّثري

لم ينف أبو العلاء قدرة المحدثين عربًا وعجمًا على الإجادة في الشعر لاقتناعه بأن هذا الفن ليس مقصورًا على زمان^(١) بعينه ولا قوم^(٢) دون غيرهم، وليس تلميحه إلى تبريز أبي نواس^(٣) في الخمریات وإعجابه برائية التهامي^(٤) رغم معاصرته له وبأشعار محدثة أخرى إلا تجسيدًا لهذا الاقتناع.

لكن ما يصرح به في مختلف مؤلفاته يكشف عن أن إعجابه هذا لم يكن مطلقًا، فكثرة الشعراء المحدثين ليست دليلًا لديه على أنهم موصوفون كلهم بالبراعة، لأنه قد «يتفوّق في الزمان الواحد شعراء كثيرة لا يُحْمَدُ منهم إلا قول الرجل أو الرجلين. وقد كان عليّ بن عبد الله بن أحمد أقام سوقًا للشُّعراء... فرحل إليه قريبهم والبعيد، والنَّمس عند النّوال الرّغيب لا الزّهيد، فما اشتهر منهم إلا نفر قليل منهم أحمد بن الحسين... ورجل يُعرَفُ بابن كاتب البكتمري، وهو أقلهم حظًا في سير القصيد»^(٥).

إن كثرة هذه الطبقة من الشعراء لم تتمخض لديه إلا عن قلة من المجيدين، ولذلك فإن إخمال البحّثري^(٦) أكثر من خمسمائة شاعر في عصره وتفرد به بأخذ جوائز الممدّحين يصبحان لدى أبي العلاء راجعين إلى عجز هؤلاء عن الإجادة لا إلى تغطية شعره على أشعارهم الجيدة.

(١) انظر مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٢) انظر سر الفصاحة: ص ٢٧٩، حيث الإشارة إلى أن هذا منسوب أبي العلاء.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٠٨.

(٤) مسالك الألبصار/ تعريف: ص ٢٥١.

(٥) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤/ ١.

(٦) الموازنة: ١٢/١.

وقد سجل هذا التفاوت بين الشعراء في عصره حين ذكر أن الله قد جمع
السنة على مدائح أحد الممدحين «بكل لسانٍ يُلُغُ مجهود الإنسان، فَعِيٌّ يَقِرُّ
على كلام قليل، وبلغَ يَصِلُ إلى المقالِ الجليل، وثالثٌ يَقْتَصِرُ على النِّيةِ ويأملُ بها
بُلُوغَ الأُمْنِيَةِ»^(١).

إن ربطه العي يكون القدرة على قول الشعر قد حصرت في نظم القليل منه
يفيد ضمناً أنه كان يعد ديك الجن شاعراً متوسطاً وهو يقول عنه: «وكان أبو عيسى
المذكورُ يُسْتَحْسَنُ شعرُهُ في البيتين والثلاثة»^(٢).

ولعل المتوسط لم يكن محصوراً لديه في قصر النفس الشعري وحده، فتشبيهه
شعر ابن هانئ «بَرَحِي تَطْحَنُ قُرُونًا لِأَجْلِ القَعَقَةِ التي في أَلْفَاظِهِ»^(٣) وقلة ما تحتها
من معان يدل على أن نزول الشعر إلى درجة المتوسط – والمتوسط لديه عي وضعف –
كان ناجماً عن اختلال شرائط الشعر وعجز الشاعر عن تقويمها، إلا أن الواضح أنه
لم يكن يرى أن ضعف الشعر كامن في توسطه فحسب، ولكن في تدهور الشاعرية إلى
ما يشبه الخرس^(٤)، ولذا لا نستغرب احتقاره لشعراء عصره وتعريضه بهم في قوله:

قَرِيضُهُمْ كَقَرِيضِ الْبَارَكَاتِ وَمَا

سَجَعُ الْحَمَائِمِ إِلَّا مِثْلَ مَا سَجَعُوا^(٥)

لقد اصطفى أبو العلاء من عدهم مجيدي القدماء من بين عدد كثير من الشعراء
الذين اشتهروا بجودة أشعارهم، أما من اهتم بأشعارهم من المحدثين فقد كانوا قلة
من بين عدد قليل يعد من المجيدين أو يلحق بهم.

(١) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧، وقارن بما ورد في العمدة: ١٨٧/١ – ١٨٨.

(٣) وفيات الأعيان: ٤/٤٢٤.

(٤) انظر قوله في النص السابق: «وثالثٌ يقتصر على النية». مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٥) اللزوم: ١٢٠/٢.

ولعل ما يبدو نقدياً لافتاً للنظر كونه - رغم ميله عموماً إلى جعل آرائه مستقلة عن آراء غيره - يحصر اهتمامه في نفس الشعراء الذين أجمع النقاد على جعلهم زعماء المحدثين، وأعني أبا تمام والبحري وأبا الطيب الذين خصهم دون كل الشعراء بالتأليف في أشعارهم^(١)، لكن هذا الاهتمام رغم موافقته لما أجمعوا عليه لا يخل بنزعتة النقدية المستقلة، لأن مخالفته إياهم في تصنيف هؤلاء الشعراء وتقويم أشعارهم واضحة بينة.

فالبحتري الذي أجمع النقاد أو كادوا^(٢) على تقديمه وتخصيصه بلقب الشاعر ينزل لدى أبي العلاء بالقياس إليهما إلى منزلة مشبوهة كالتي أنزل إليها الأعشى، وصاحباه^(٣) اللذان عاب عليهما النقاد مخالفتهم لطريقة العرب^(٤) وإسرافهما في الاعتماد على العقل وملء أشعارهما بالحكمة يتبوان لديه من بين كل المحدثين ودون البحتري المنزلة العليا في الشعر.

وهو بخرقه ما أجمع عليه النقاد واستهانت به بشاعرية البحتري لا يبرهن على استقلال أحكامه فحسب، ولكنه يصحح ما بدا له خلافاً في تحديد وجهة الجودة الشعرية.

فالنموذج الشعري المحدث الذي يجبر بالشعراء - في رأيه - احتذاؤه هو شعر أبي تمام وشعر أبي الطيب، لأن أشعارهما لديه نتاج لشاعرية متبصرة^(٥) نعي وتتأمل قبل أن تنجز، أما ما نظمه البحتري فخليط من الصواب والزلل أثمرته شاعرية مفتقرة إلى أصالة شاعرية أبي تمام وغزارة محفوظة، وعاجزة في الحين نفسه عن الإفلات من تأثيره عجزها عن سبر أغوار شعره والإحاطة بأسراره إحاطة حبيب بها.

(١) خص الأول بنكري حبيب والثاني يعث الوليد والثالث بمعجز أحمد وبالإمام العزيري، أما شرحه لديوان ابن أبي حصينة فقد كان مجاملة منه لهذا الشاعر الأمير.

(٢) إذا استثنينا ما بدا في مثل كلام الصولي من ميل إلى إنصاف أبي تمام، وفي كلام الجرجاني من دفاع عن أبي الطيب. انظر أخبار أبي تمام: ص ٤، ١٤، ٢٨، ٣٧، ٣٨، وانظر الوساطة: ص ٤١٥ وما بعدها.

(٣) المقصود أبو تمام وأبو الطيب.

(٤) انظر الموازنة: ١/ ٤ ومقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

(٥) انظر إشارة التبريزي إلى كون السقط مجارة لأشعار أبي تمام وأبي الطيب. شرحه/ شروح: ص ٤.

I - مبتدع حبيب ومعجز أبي الطيب؛

خص أبو العلاء هذين الشاعرين المحدثين بولائه واصطفاهما لما وجد في أشعارهما من جودة وبراعة جعلتهما يتفردان دون البحري بلقب الشاعر المبتدع والشاعر المعجز.

وإذا كان الابتداء مما اختص به أبو تمام، وكان الإعجاز مما اختص به أبو الطيب، فإن الوصفين في نهايتهما ليسا إلا التعبير النقدي على أن أبا العلاء لم يجد في المحدثين من يستحق أن يلحق بهما ليشاركهما سبقهما وتقدمهما على كل المتأخرين.

١ - المبتدع: لم يثر شاعر قبل أبي تمام غضب النقاد كما أثاره هذا الشاعر، ولعله كان الشاعر الوحيد الذي بنى شهرته الفنية على تحد صريح لمقاييس أهل العلم بالشعر وأحكامهم أجبر النقاد الرافضين لطريقته والمتحاملين عليه تقليدًا على أن يعترفوا - وهم يجتهدون في تتبع عيوب شعره وتعداها - بأن جيده^(١) خير من جيد غيره.

وهذا التعارض الصريح بين التسليم له بالإجادة والتفوق وبين تعداد العيوب، يعد لدى أبي العلاء دليلاً على اختلال في تصور المتلقي لأساليب الطائي الشعرية وتمثله لها ناقداً كان أم قارئاً متوسط الذوق، ولهذا جعل كتابه ذكرى حبيب^(٢) مؤلفاً خاصاً

(١) انظر الموازنة: ١١/١، ٥٤.

(٢) يعد هذا الكتاب حتى الآن مفقوداً، لكن كثيراً من آراء أبي العلاء في هذا الكتاب متضمن في كتاب النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام للإربلي المتوفى سنة ٦٣٧ هـ. انظر أبو العلاء الناقد: ص ١١١. وكعادة التبريزي في نقل مؤلفات أبي العلاء والاعتماد عليها في شروحه، ضُمن شرحه لديوان أبي تمام معظم هذا الكتاب كما يتضح من قوله في خطبة الشرح: ٢/١: «ونكر أبو العلاء في هذا الكتاب الأبيات المشككة من شعر أبي تمام متفرقة، وأنا إن شاء الله أكتب شعره من أوله إلى آخره، وأنكر من غريبه وإعرابه ومعانيه وأخباره ما لا بد منه، وأشير إلى ما نكره أبو العلاء من الأبيات المشككة في مواضعها، وقوله في خاتمته: ٦٠٢/٤ - ٦٠٣: «هذا آخر شعر أبي تمام... الموسم بذكرى حبيب... وعلامة أبي العلاء ع في بعض المواضع»

بتقويم هذا الاختلال، لتقريب المتلقي من الصورة الحقيقية لأساليب هذا الشاعر^(١) الذي كان يعد لديه من حيث قوة شاعريته أسمى من أن ينسب إلى تلك العيوب، فهو يفرق ضمناً في مقدمة الذكرى بين نوعين من الأساليب الشعرية المنسوبة إلى أبي تمام: أساليب أصلية هي التي قصد إليها الشاعر ورسخها، وأخرى متوهمة نشأت من عجز الناقلين لضعف غرائزهم عن صون الصورة الأولى لأشعاره.

والحكم السليم على شاعريته إنما يكون بالوقوف على الأساليب الأصلية لا المتوهمة: «وقال أبو العلاء أحمد بن سليمان التَّنُوخي المَعْرِي في كتابه المعروف بِذِكْرِ حبيب: إِنَّمَا أَغْلَقَ شِعْرَ الطَّائِي أَنَّهُ لَمْ يُؤَثَّرْ عَنْهُ، فَتَنَاقَلَتْهُ الضَّعْفَةُ مِنَ الرِّوَاةِ وَالْجَهْلَةِ مِنَ النَّاسِخِينَ فَبَدَّلُوا الْحَرَكَةَ بِالْحَرْكِ، فَأَوْقَعُوا النَّازِلَ بِمَا جَنَوْهُ فِي أُمِّ أَدْرَاصٍ... وَغَيَّرُوا الْأَحْرَفَ بِسُوءِ التَّصْحِيفِ، فَغَابَرُوا الْفَهْمَ خَاطِبًا فِي عَشَوَاءٍ، لِأَنَّ تَغْيِيرَ الضَّمَّةِ إِلَى الْفَتْحَةِ وَالْكَسْرِ يُنْشِبُ الْفُطْنَ فِي الْحِبَالَةِ، فَأَمَّا نَقْلُ الْحَاءِ إِلَى الْخَاءِ، وَالذَّالِ إِلَى الذَّالِ، فَيَحْدُثُ عَنْهُ الْبَاسُ تُقَرَّنُ بِهِ بِلَادَةُ وَانْتِكَاسُ»^(٢).

وقد أدرك التبريزي التلميذ في شرحه لديوان أبي تمام صعوبة اختراق شعر الطائي وفهمه فأكد أن الأمر «كَمَا ذَكَرَهُ أَبُو الْعَلَاءِ، لِأَنَّ فِي شِعْرِهِ صَنْعَةً لَا يَكَادُ يَخْلُو مِنْهَا، وَمَوَاضِعٌ مُشْكَلَةٌ تَصْعُبُ عَلَى كَثِيرٍ مِنَ النَّاسِ لَا سِيَّمَا عَلَى مَنْ لَا يَسْتَأْنِسُ بِطَرِيقَتِهِ، فَيَقَعُ لَذَلِكَ فِيهِ خَلَلٌ لِأَنَّ شِعْرَهُ غَيْرُهُ يَقْرُبُ مُتَنَاوِلُهُ وَيَسْهَلُ عَلَى الْقَارِئِ التَّوَصُّلُ إِلَى مَعْرِفَةِ مَعَانِيهِ وَأَغْرَاضِهِ»^(٣).

(١) يعيب محمد عبده عزام - في مقدمة تحقيق. ش. د. أبي تمام - على أبي العلاء اهتمامه بالابنية اللغوية في شعر الطائي، وعدم خوضه في معاني شعره، وما عده المحقق تقصيراً كان اجتهداً مقصوداً في تصور أبي العلاء للشعر، فعلم اهتمامه بالمعاني مطرد في كل مؤلفاته التي تناول فيها أشعاره أو أشعار غيره. ومرد ذلك إلى أنه كان يعد الشعر أساليب فنية لغوية قبل أن يكون معاني أو فلسفة. ولعل إخراج اللزوميات من نطاق الشعر إلى النظم رغم خصوصية معانيها ودلالاتها الفكرية شاهد على أن الشعر لديه لم يكن معنى عقلياً فقط، ولكن صياغة فنية خاصة لهذا المعنى.

(٢) ش. د. أبي تمام: ١/ ١.

(٣) نفسه: ١/ ١.

إن ما ينسب إلى أبي تمام من عيوب شعرية ليس إلا نتاجاً لرواج هذه الصورة الوهمية المتولدة من سوء رواية أشعاره وفهمها، فنعاء في قول الطائي:

نَعَاءٍ إِلَى كُلِّ حَيٍّ نَعَاءٍ

فَتَى الْعَرْبِ احْتُلَّ رُبْعُ الْفَنَاءِ^(١)

في رأي أبي العلاء «كَلِمَةٌ في معنى الأمر، وهي مبنية على الكَسْرِ... والعامَّة يُثَبِّتُونَ الْيَاءَ في بيت الطائي كأنَّهم يعتقدون الإضافة، وذلك رديءٌ جدًّا في القياس، لأنَّ قولك حَدَارٍ وما جرى مجراها لا تُضَافُ إِلَّا أن تخرجَ عن بابها، لأنَّها واقعةٌ موقعَ الأمرِ إذ كان المفعول يَقَعُ بَعْدَهَا... وإنَّما حملَ بَعْضُ النَّاسِ على أن يقولها بالياء أن همزتها قابلتْ همزة «إلى» فاستقبلتها الهمزةُ المكسورةُ فَثَقُلَتْ على اللسان، ففرَّ الناطق إلى الياء وعرَّه اللفظُ بنعَاءٍ الثانية لأن فيها ياء الوصل، فجعلَ الأولى مثلها في اللفظ، وإذا رُوِيَتْ على ما يقول هؤلاء فلا سبيلَ لها إلى العمل»^(٢)، ومن التجني على الشعر ترويح رواية كهذه لا سند لها إلا إنشاد عامي يفتقر أصحابه إلى الغريزة السليمة افتقارهم إلى العلم بقواعد العربية وقوانينها.

وقد أدرك أبو العلاء في وقت مبكر من حياته الأدبية^(٣) بحس الشاعر الخبير خطورة التشويه الذي كانت تتعرض له شعرية قصائد أبي تمام في مجالس علمية لم يكن يتكلم فيها إلا كبار العلماء والنقاد، فنبه على ذلك غير ما مرة في ذكرى حبيب غير مبال بأن يكون الخطأ الذي يصححه صادراً عن لا يتجرأ على تخطئتهم من أهل العلم.

فمن أبيات أبي تمام المضللة مطلع تائيته:

نُسَائِلُهَا أَيُّ الْمَوَاطِنِ حَلَّتْ

وَأَيُّ دِيَارٍ أَوْطَنَتْهَا وَأَيَّتِ^(٤)

(١) ش. د. أبي تمام: ٥/٤.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧/٤.

(٣) إنشاء وجوده ببغداد.

(٤) ش. د. أبي تمام: ٢٢٩/١.

وقد «جَرَى في هذا البيتِ كلامٌ في دارِ العلمِ ببغداد، وكان ثَمَّ رجلٌ يُعرفُ بحمد بن الوليد الواسطي قد قرأ على أبي سعيد السيرافي وأبي علي الفارسي، فحكى عن أبي سعيد أنه كان يقول: إنَّ أبا تمام أراد «أَيُّهُ» بالوقف، من قولهم: أيُّ وأَيُّهُ، ثم كسر كما قال عنترة: (إني امرؤ سأموتُ إن لم أقتل). وهذا قول ضعيف جدًّا، وقد حملَ بعضُ الناس الفراءَ من كسر التاء في «أَيُّتٍ» على أن رَوَى «وعن أيِّ دار» لتكون الكلمة التي في القافية معطوفةً على «أيِّ» المخفوضة بعن^(١).

إن الوصول إلى الصورة الأصلية لشعر الطائي أو الاقتراب منها لا يتحققان في رأيه إلا عبر طريقين اثنين لا غنى للناقد الناظر في شعره عن سلوكهما: أولهما الإحاطة بمختلف روايات الديوان ونسخه، والثاني معرفة مذهب الشاعر وطريقته في الصناعة. أما الإحاطة بالرواية والنسخ فقد جعلها أبو العلاء منهجًا له في تحصيل جل معارفه^(٢) وإثراء محفظه، وليست الرواية أو النسخة المعتمدة لديه هي ما اشتهر وتداوله العلماء، ولكنها ما بدا له أقرب إلى كلام المؤلف ولو لم تكن مشهورة.

إن النقل السليم للشعر في رأيه هو النقل المعتمد على الدراية لا على الرواية المتصلة الأسانيد^(٣)، وإحاطته بالروايات المتعددة للديوان الواحد من دواوين الشعراء كانت إحاطة دراية وخبرة دقيقة بصناعة الشعر، وحديثه عن مختلف الروايات في ذكرى حبيب أسلوبٌ نقدي متعمد قصد إليه لاستبعاد الرواية التي كان يراها ضعيفة وتأسيس الرواية الأصلية الصحيحة من جديد، معتمدًا على غريزته السليمة ومعرفته العميقة بأحكام الشعر ولطائفه.

(١) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٠٠/١.

(٢) انظر النخل، والفصول والغايات: ص ٣٦٦، حيث يصرح باطلاعه على كل نسخ إصلاح المنطق. وانظر إشارته في عبث الوليد إلى نسخ ديوان البحري التعدد، وإشارته إلى بعض نسخ كتاب سيديويه السقيمية في رسالته/ عطية: ص ٨٦ - ٨٧.

(٣) انظر قوله لمن طالبه من تلاميذه بالسند: «إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري». الإنباه: ١٠٤/١.

فمن ضادية أبي تمام التي مطلعها: (بدلت عبدة من الإيماض). يروي بعض أهل الأدب البيت الثالث منها هكذا:

غَصَبْتُهَا نَحِيبَهَا عَزَمَاتُ

غَصَبْتُنِي تَصْبِرِي وَأَغْنِمَاضِي^(١)

و«الرواية الصحيحة»^(٢) «نَحِيبَهَا»، فيجوز أن يكون في معنى المُنَاجاة... وَمَنْ رَوَى «نَحِيبَهَا» فهي رواية ضعيفة لأن أول القصيدة يدلُّ على خلافه»^(٣).

إن التعارض بين مطلع القصيدة الذي يشير إلى أن الحبيبة أصبحت يوم رحيل الفراق باكية، وبين عدم البكاء الذي يفهم من إثبات نحيبها في الرواية التي استضعفها.. كافٍ لديه لرفضها وإبطالها، لأنها تخل بخصيصة جوهرية من خصائص الشعر هي الانسجام بين معاني أغراضه.

وقد عقب ابن المستوفى على هذا التصحيح بطريقته الكاشفة عن رغبته الملحة في مخالفة آراء أبي العلاء وتخطئته بقوله نافياً صحة ما احتج به الشيخ: (وليس في أول القصيدة ما يُنافي رواية مَنْ رَوَى «نَحِيبَهَا»، وهذا ظاهر لمن تأملَه)^(٤)، والرغبة في مجرد المخالفة واضحة في كلامه، فمقصود أبي العلاء من قوله: «لأن أول القصيدة يدل على خلافه أن رواية نحيبها التي رفضها تلزم بأن يكون معنى «غصبتها نحيبها عزمات» أن الحبيبة لم تبك يوم الرحيل، بينما يشير البيت الأول إلى بكائها، وهو تناقض مفضوح يخفي بإثبات الرواية الصحيحة التي تفيد أن الرحيل غصب المرأة نجيبها أي حبيبها المناجى لا نحيبها وبكائها.

(١) ش. د. أبي تمام: ٢٠٩/٢.

(٢) لدى أبي العلاء.

(٣) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٠٩/٢.

(٤) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٢٠٩/٢ هامش رقم ٢.

إن بحث أبي العلاء عن الرواية الأصلية بغض النظر عن شهرتها أو جهل الرواة بها كان السبب في وصوله إلى روايات أصلية غير متداولة في مجالس العلم، جعلت تلميذه التبريزي يعجز في شرحه لديوان أبي تمام عن العثور على بيت انفرد أبو العلاء بروايته، ووقف عنده في الذكرى وشرحه مكتفياً كعائته في الشرح بإثبات آخره فظل مجهولاً وإن كان شرحه قد وصل إلينا ^(١).

وأما معرفة أبي تمام والاستئناس بطريقته في النظم فقد كانت سند أبي العلاء الأول في تصحيح كثير من الروايات ورد كثير من الأحكام المتعلقة بشعره، فالنظر في شعر الطائي والتعرض النقدي له يجب أن يكونا في رأيه مبنيين على معرفة دقيقة بمذهب الشعري وخبرة بطريقته في الصناعة.

إن جل التصحيحات التي أدت إلى تشويه الصورة الأصلية لشعر أبي تمام وترويج الصورة المتهمة تعود في رأيه إلى جهل الرواة والنقاد بمذهب هذا الشاعر، وإلى عدم مراعاتهم طريقته المبتدعة والمتميزة في نظم الأشعار وصياغتها، ولذلك كانت خبرته بهذه الطريقة سبيله في ذكرى حبيب إلى تصحيح الروايات وترجيحها.

فقول أبي تمام:

بِكُلِّ فُتًى ضَرْبٍ يُعَرَّضُ لِقُنَا

مُحَيًّا مُحَلًى خَلِيَهُ الطُّغْنُ وَالضَّرْبُ ^(٢)

يروى بتنوين فتى وبدون تنوين، و«الأشبه بصناعة الطائي أن يكون «فتى» مُنَوَّنًا... والوجه الأول أجود» ^(٣).

(١) انظر قول التبريزي: «هذا البيت الذي أشار إليه أبو العلاء لم أجده في النسخ، فإن وجد على بعض النسخ أثبت هاهنا إن شاء الله ش. د. أبي تمام: ٣٢٠/٤.

(٢) ش. د. أبي تمام: ١٩٢/١.

(٣) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٩٢/١.

ولا يبالي الشيخ عند رفضه الصورة المتهمة بأن تكون الرواية المؤدية إليها وجهها جيداً أو مقبولاً، لأن مقياس قبول الرواية لديه ليس احتمال الشعر لها ولكن مطابقتها للأصل.

وعندما توجه الخبرة بالمذهب الشعري الروايات المتعددة نحو وجه واحد يشخص دون غيره طريقة الشاعر، تصبح كل الروايات الأخرى وإن كان لها وجه مرفوضة.

فسُور الخطوب في قول الطائي:

مَلَكْنَهُ الصَّبَا الْوَلُوعُ فَأَلْفَنَهُ

قَعُودَ الْبَلَى وَسُورَ الْخُطُوبِ^(١)

يروى أيضاً سود الخطوب، و«سُورُ الْخُطُوبِ بِقِيَّتْهَا». وَمَنْ عَرَفَ مَذْهَبَ الطَّائِيٍّ لم يعدل عن هذه الرواية. ومن روى «سودَ الخطوب» فله وَجْهٌ، إلا أنه جديرٌ بأن يكونَ تصحيفاً^(٢).

إن أبا تمام كان لدى الشيخ الشاعر المحدث الذي أعاد النفس إلى الشعر العربي بأسلوبه الجديد المبتكر ومعانيه المصوغة لؤلؤاً شعرياً على غير مثال، ولهذه الشاعرية المبتدعة تخوف في رحلة الغفران من أن يكون مصير صاحبها إلى النار لما حُكي عنه من تفريط في أداء الصلاة، ومن أن يظل جسده «وهو بالموقدة صالٍ، لأنه كان صاحبَ طريقة مُبْتَدَعَةٍ وَمَعَانٍ كَاللُّوْلُؤِ مُتَّبَعَةٍ، يستخرجها من غامضِ بحارٍ ويُفَضُّ عنها المُسْتَغْلِقَ من الحار»^(٣).

وكما ضن على أوصاله بأن تصلى النار، ضن على هذه الطريقة المبتدعة بأن تضيع وسط روايات مصحفة لا تأبه لدلالة الطباق والاستعارة والجناس وغيرهما من

(١) ش. د. أبي تمام: ١١٦/١.

(٢) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١١٧/١. وانظر قوله في: ٤١٥/٢: «وفي بعض النسخ «ابنا للصباح» وهو أشبه بمنهب الطائي، وفي بعضها «ماء الصباح» وله معنى، ولكن الأول أجود».

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٨.

بدائع في كتابته الشعرية، فدواء الحر ترد في بعض الروايات بدلاً من رواء الحر في قول الطائي معزياً:

أحمد بن سعيد الأنسي

فيها رواء الحر يوم ظمائه^(١)

و«رواء الحر» أراد به ريه، وإنما أقام الماء الرّواء مقام الرّي... لأنّ مذهب الطائي في الصناعة طريق معروف، فلم يكن يعدل عن الرّواء في هذا البيت...^(٢)، والمقصود بهذا التعديل المحافظة على الطباق الذي أقامه الشاعر بين الظمأ والري.

ولا يقتصر مثل هذا التصحيح على المحافظة على أصول الطريقة فحسب، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تنزيه الشاعر عن عيوب لا يد له فيها إلا كون أبواب مذهبه الشعري لم تفتح لكل من روى شعره أو نظر فيه، فأخلبت بعده بروق، في قوله:

أَخْلَبَتْ بَعْدَهُ بُرُوقٌ مِنَ اللَّهْ

وَوَجَّعَتْ غَمَزٌ مِنَ النَّشْبِيبِ^(٣)

استعمال يبدو كالمولد لأن «أَخْلَبَ البرقُ غيرُ مُسْتَعْمَلٍ في الكلام القديم»^(٤)، والرواية الصحيحة لدى الشيخ: أَخْلَفَتْ بعده بروق، لأنه حسب مذهبه في التصنيع «جاء بها على ما يُعرَف من الاستعارة، أي صارت إلى الخلف»^(٥).

إن في لفت أبي العلاء نظر النقاد إلى فاعلية مذهب الطائي وطريقته الشعرية، وإلى ما حققته هذه الطريقة من سحر يستمد تأثيره من بهاء الاختراع ومتانة البناء، ما يؤكد أنه إنما أعلن ولاه له واتخذة صغياً لما وجد في شعره من أبنية جزلة محكمة

(١) ش. د. أبي تمام: ٣٧/٤.

(٢) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٧/٤.

(٣) ش. د. أبي تمام: ١١٨/١.

(٤) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١١٨/١.

(٥) نفسه/ نفسه: ١١٨/١.

السبك كأبنية القدماء وأساليب مبتكرة لم يفترعها شاعر قبله، وهي فضيلة فنية تجعله كما كان أولى بالولاء والاصطفاء أولى بالاعتداء والاحتذاء، سواء بالنسبة له في نظم سقط الزند أو بالنسبة للراغبين في التجويد من محترفي صناعة الشعر.

وحتى لا تظل الصورة المتوهمة لأشعار الطائي وأحكامُ النقاد المتحاملين عليه حاجزًا يمنع الشعراء من الإحساس السليم بطرافة أساليبه وشعريتها، يستثمر الشيخ خبرته بشعر الطائي وطريقته في النظم في تحليل هذه الأساليب وتسهيل تمثيلها فيحصر من استعمالاته الشعرية التي لم يستسخنها النقاد الأصناف الآتية:

١ - الفصيح افتراضًا: لا يستكثر أبو العلاء على أبي تمام - ثقة في علمه وفصاحته - أن يعد العلماء أحد أبياته في حكم الشاهد اللغوي^(١)، ولهذه الثقة يجعل من ورود لفظة «زوجة» في قوله:

يا زوجة المسكين مُقرَّانَ التي

عَظُمْتُ على المُتَطَرِّقِينَ وفائِها^(٢)

تعلُّ إلى التعجب شبه الساخر من إنكار بعض العلماء فصاحة هذه اللفظة التي دلت كثرة ورودها في الشعر القديم على فصاحتها، فمما «يُحْكِي عن الأصمعيّ أنه كان يُنْكِرُ «زَوْجَةَ» بالهاء، وهذا طَرِيفٌ مما حُكِيَ عنه. وقال مَنْ ذكر عنه هذه الحكاية أنه قرئ عليه قولُ عَبْدِ بنِ الطبيب: (فَبَكَى بَنَاتِي شَجَوْهِنَّ وَزَوْجَتِي) ... فلم يُنْكِرْهُ، ولعله كان يختار «الزوج» لأنها اللغة التي جَاءَتْ في القرآن، فأما الزوجة بالهاء فكثير في الشعر»^(٣).

(١) انظر قوله في نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٧/٣، عن بيت أبي تمام: من كان مرعى عزمه وهمومه ... روض الأمانى لم يزل مهزولاً: «هذا البيت نكره أبو علي الفارسي في كتابه المعروف بالعضدي، وإنما نكره على سبيل التمثيل لا أنه يستشهد به ... وقد أنكر ذلك على أبي علي لأن طبعه لم تجر عانيتهم بذلك».

(٢) ش. د. أبي تمام: ٢٢٦/٤.

(٣) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٢٦/٤.

لقد اتسع محفوظ أبي العلاء من اللغة وغزر علمه بها، وسلم له العلماء بذلك حتى كان مما قاله تلميذه التبريزي: «ما أَعْرِفُ أَنَّ الْعَرَبَ نَطَقَتْ بِكَلِمَةٍ وَلَمْ يَعْرِفْهَا الْمَعْرِيُّ»^(١).

وحكي أن بعض تلامذته ارتجلوا كلمات غير مستعملة وأضافوا إليها من غريب اللغة ووحشيتها كلمات أخرى، وسألوه عن الجميع على سبيل الامتحان، فكان كلما وصلوا إلى كلمة مما ألفوه ينزعج لها وينكرها ويستعيدها مراراً ثم يقول: دعو هذه، أما الألفاظ اللغوية فقد كان يشرحها ويستشهد عليها حتى انتهت الكلمات، ثم قال لهم بعد أن فطن لما قصدوا إليه: «كَأَنِّي بِكُمْ وَقَدْ وَضَعْتُمْ هَذِهِ الْكَلِمَاتَ لَتَمْتَحِنُوا بِهَا مَعْرِفَتِي وَثِقَتِي فِي رِوَايَتِي... وَاللَّهِ مَا أَقُولُ إِلَّا مَا قَالَتْهُ الْعَرَبُ، وَمَا أَظُنُّ أَنَّهَا نَطَقَتْ...»^(٢).

ورغم أن سياق الإعجاب بعلم الشيخ في هذه القولة ينبئ بأنه قال: «وما أظنُّ أنها نطقت بكلمة ولم أعرفها» أو ما يشبه ذلك، وأن ورود الكلام مبتوراً يعفينا من أن نتكلف عناء البرهنة على أن هذا الفخر إنما كان مما نسبته إليه تلامذته الواصلون في علمه إعجاباً به، نجد في تصريحه بأن اللغة العربية واسعة لا يحاط بها^(٣) ما ينفي أن يكون قد افتخر بمثل ذلك، بل إن هذا التصريح اعتراف ضمني بجواز وجود من يعرف من كلام العرب ما غاب عنه هو نفسه فضلاً عما لم يبلغ من العلم مبلغه، ولذلك نجده يدعو إلى الاحتراس وعدم التسرع في تخطئة أبي تمام ونسبته إلى العيب في ما لم يحمل على تصحيح الرواية من استعمالاته.

فمما قاله الشاعر في إحدى بانياته:

وَلَيْسَتْ بِالْعَوَانِ الْعَنْسُ عِنْدِي

وَلَا هِيَ مِنْكَ بِالْبُحْرِ الْكَعَابِ^(٤)

(١) عن الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٦٩.

(٢) عن الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٦٩ - ٥٧٠. وقد ورد النص هكذا مبتوراً، ولم يرد في أي مصدر آخر.

(٣) انظر قوله: «لأن اللغة واسعة جداً ولا يمكن أن يدعى حصولها في الكتب عن آخرها». رسالة الملائكة: ص ٣٣٢.

(٤) ش. د. أبي تمام: ٢٨٦/١.

و«قد عابَ بعضُ أهلِ العلمِ هذا البيتَ لقوله «العَنَسُ» وقال: لم نَسَمِعِ العَنَسَ إلا في صفة الناقة، كأنه يذهب إلى أنه أراد العائِسَ فَوَضَعَ العَنَسَ مكانها، ويجوز أن يكون هذا غَلَطًا على الطائي ممَّن عابه، إذ كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثلُ ذلك.

والعائِس التي تُحْبَس عن التزويج بعد البلوغ حتى تَبْلُغَ عشرين سنة أو أكثر، وَيُسْتَعْمَلُ هذا الوصف للرجال والنساء، ويقال عَنَّسَتِ المرأةُ تَعْنِيسًا، و«العَنَسُ» الناقة الشديدة المِسِنَّة. ويحتمل أن يكون أبو تمام أراد: ليست صَنِيعَتِكَ عندي مثلُ الناقة التي هي عَوَان قد أَسَنَّتْ إذ كُنْتَ تُجَدِّدُهَا في كل حين، «ولا هي منك بِالْبُكَرِ الكَعَابِ» أي ليست أَوَّلَ صَنَائِعِكَ^(١).

إن تنزيه أبي العلاء أبا تمام عن الخطأ ثقة في علمه لا يرتبط فحسب بقابلية ما يبدو من شعره كأنه وضع في غير موضعه للتأويل، ولكن بما ليس معروفًا لديه ولدى العلماء من الاستعمالات أصلاً، وهو ارتباط يجعل الاعتراف بعدم معرفة الاستعمال تسليماً ضمناً بفصاحة مفترضة ينسب إليها الاستعمال التامامي لا احتجاجاً بشواهد حفظها العلماء أو استثناساً بأمثلة أثبتوها، ولكن اقتناعاً بأن فوق كل ذي علم عليم، وأبو تمام كان من هؤلاء الذين فاقوا غيرهم بمعارف لم تيسر لمن بعدهم.

فبييت تائيته المذكور سالفاً^(٢) أوله بعض الشراح بأنه أراد أيت في معنى تأيت من التائي^(٣)، وهذا في رأي أبي العلاء «قولٌ حسنٌ، وهو يُشَبِّهُ مذهبَ أبي تمام في الصَّنْعَةِ، إلا أن المعروف من كلام العرب تَأَيَّيْتُ، ولم يجئ في أشعارهم «أَيَّيْتُ»، ويجوز أن يكون أبو تمام سمعها في شعر قديم لأنه كان مستبحراً في الرواية»^(٤).

إن تبحر أبي تمام في العربية وإحاطته بمرويات لم تبتذلها الأمالي، ولم يسعف

(١) ش. د. أبي تمام: ٢٨٦/١.

(٢) قوله: فسانلها أي المواطن حلت ... وإي ديار أوطنتها وأيت. انظر ما تقدم، وش. د. أبي تمام: ٣٠٠/١.

(٣) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٩٩/١. وانظر قوله معلقاً على تشديده حيها: «شدد حيها، ولا تعرف إلا مخففة

اللام... ويجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب. نفسه/ نفسه: ٢٩٣/١.

(٤) نفسه/ نفسه: ٣٠٠/١.

العلماء ولا أبو العلاء لتأخر زمانه بمعرفتها، يجعله بالضرورة في كثير مما يبني عليه شعره من استعمالات وأساليب فصيحاً فصاحة مفترضة لا تستند إلى شواهد أو أقوال علمية، إلا ما شهد به المؤرخون من أن صاحبها كان غزير العلم وافر المحفوظ^(١).

ب - المرتجل والمجتزأ عليه: خلافاً للاستعمالات التمامية التي افترض أبو العلاء فصاحتها لثقته في علم الشاعر، كان يجد نفسه أحياناً أمام استعمالات أخرى لا تبدو مجهولة من حيث علاقتها الاشتقاقية باستعمال أو جنر معجمي معروف، لكنها تبدو كذلك أو تبدو غير مقبولة أو غير معتادة من حيث هي استعمال لغوي، فقد جاء في شعره بالجفير، و«هو يريدُ الجَفَر الذي هو بَنَر... ومفقود في أكثر كلامهم أن يُقالَ جَفِيرٌ في معنى جَفَرٍ»^(٢). ولفظ الجمان في أحد أبياته «غيرُ منطوقٍ به»^(٣)، إلا أن لفظ الجمانة معروف.

ومما بدا له من الأساليب في شعره غير مقبول وصفه الأمر بأنه اسحنك أي اسود وأظلم، و«أصلُ هذه الكلمة في الليل، وَوَزَنُ اسْحَنَكَ اِفْعَلَلْ، واشتقاقه من سينٍ وحاءٍ وكافٍ، وذلك لفظٌ مُمَاتٌ. [و] لم يَحْك أحدٌ من الثقات فيما أعلم السَّحْكُ في معنى السواد»^(٤).

والمعتاد لدى أهل اللغة أن يقال: سَطَمْتُ السَّكِينِ سِطَامًا، و«قد استعمله الطائي على أَسْطَمْتُهُ»^(٥)، وأدخل «أل» على «طوس»، و«لم تجر العادة بدخول الألف واللام عليها وإن كان ذلك جائزاً»^(٦)، كما لم تجر العادة بتثنية^(٧) المصدر.

(١) انظر مقامة خزائن الأنبياء: ١/ ٤، حيث يتعرض البغدادي لما يفيد أن بعض العلماء كانوا يعنون إبا تمام حجة في فصاحة اللغة كما عبوه حجة في الرواية وانظر إشارة أبي العلاء في الصاهل والشاحج (ص ٥٤٣) إلى أنه كان أميناً في نقله

(٢) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٥٩/١. وانظر بيت الطائي في نفس الصفحة.

(٣) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤. والمقصود قول الطائي: قمر تبسم عن جمان نابت ... شرح ديوانه: ١٧٧/٤.

(٤) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢١٠/١. والمقصود قوله: بأنك لم يسحنك الأمر ... شرح ديوانه: ٢١٠/١.

(٥) نفسه/ نفسه: ٢٤٥/٣. والمقصود قوله: والواهب الصمصامة السيف الذي ... يجري زعاف الموت في إسقامه.

(٦) نفسه/ نفسه: ٢٦١/٢. والمقصود قول أبي تمام: شامت بروقك أمالي بمصر ولو ... أصبحت بالطوس لم استبعد الطوسا.

(٧) نفسه/ نفسه: ٣٦٢/٢، حيث قول أبي العلاء: موكانه تنى المصدر على هذه الرواية، وتثنيته قليلة.

ولعل غريزة أبي العلاء التي جعلته يحس بفصاحة بعض استعمالات أبي تمام المجهولة فيفترض أن الشاعر سمعها في شعر فصيح، كانت هي نفسها السبب في عدم اعترافه بأي نوع من الفصاحة المفترضة لهذا الصنف الثاني من الاستعمالات المرتجلة، ورغم ذلك نجده لا يظهر أي ميل إلى عد هذه الاستعمالات من الأخطاء أو العيوب الشعرية لأنها ليست في رأيه إلا اجتراءً فنيًا يولد فيه الشاعر من الاستعمال الفصيح قياسًا عليه استعمالاً شعريًا جديدًا قابلاً للترويج، فأبو تمام يقول في بيت له: (حضرمت دهري) وهو يقصد جعلته بحضرموت، وتأويل ذلك لدى أبي العلاء أنه «اجترأ على بنية هذه الكلمة لما كانت العرب تقول «رجلٌ حَضْرَمِي» إذا نسبوه إلى حَضْرَموت، فبنَى الفعل على ذلك. وهذا كما يُقال «مَضَرْتُ فلانًا إذا نسبته إلى مُضَر، وقَيَّسْتُهُ إذا نسبته إلى قَيْس»^(١).

وقد وصف الحديث بأنه مستفاض، و«أهل اللغة يزعمون أن الصواب أن يقال: حديث مُستفيضٌ،..... والقياس لا يمنع أن يقال «مُستفاض»^(٢).

إن القياس على الاستعمال المعروف يبدو كأنه العذر الذي يعتذر به أبو العلاء عن بعض مرتجلات الطائي اللغوية وعن عدم تخطئته إياها فيها، بل والرخصة التي تجعل ذلك في حكم الفصيح.

فلفظة امرأته ترد في شعر لأبي تمام مخففة الهمزة، وأبو العلاء يعلم أنه «لا يوجد في الشعر القديم «امراته» إلا أن القياس يُطلق ذلك، وهذه اللفظة نادرة لأنهم قالوا في المذكر: هذا امرؤ ورأيتُ امرأً ومررتُ بامرئٍ فغيروا ما قبل الهمزة، فلما جاؤوا بهاء التانيث أقرؤا فتحة الراء التي جرت عادتها أن تتبع الهمزة لأن ما قبل هاء التانيث لا يكون إلا مفتوحًا... فإذا حُمِلَ الأمرُ على ذلك جاز أن تُخَفَّفَ الهمزة على

(١) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٢٧/٤ والمقصود قوله: حضرمت دهري وأشكالي لكم وبكم «حتى بقيت كلني لست من أند.

(٢) نفسه/ نفسه: ٣١١/٧. والمقصود قوله: ... في حديث من عزمه مستفاض.

لغةٍ من فَتَحَ فيقال: «هذا امرأ» لأن الوقف يسكنُ الحرفَ، فإذا سَكَنَتِ الهمزة وقبلها فتحة جُعِلَت ألفاً، فكان قول الطائي «امراته» يُحْمَلُ على أنها أنثى «امرأ»، ثم خُفِّفَ المذكرُ والمؤنثُ الجاري عليه^(١).

والاستناد إلى القياس يعد ضمنيًّا نوعًا من التحايل النقدي لتسويغ الاستعمال التمامي، فعندما يستعمل الشاعر عبارة «بانٍ بأهل» عوض «على أهل» يلتجئ أبو العلاء إلى رخصة القياس لتفصيح الاستعمال فيقول: «أهلُ اللغةِ يَخْتارون «بنَى فلانٌ على أهله»، ويكرهون «بنَى بها» ... ولا يمنعُ القياسُ دخولَ الباءِ في هذا الموضع، ويكونُ المعنى «بنى بأهله» أي مِنْ أَجْلِهِمْ»^(٢).

لكن ابن المستوفى يعد ذلك تحلاً ويخطئ أبا العلاء والشاعر لأن اللغة لديه «إنما يُوقَفُ عليها مع السماع»^(٣)، ومثل هذا الرد يكون صحيحاً حتى لدى أبي العلاء لكن عندما يتعلق باستعمالات لغوية لا علاقة لها بالشعر، أما استعمالات الطائي فهي طريقته في الصناعة نفسها لأن الجرأة والارتجال والابتكار جوهر هذه الطريقة.

إن الاستعارة من حيث هي فن بديعي أسلوب قديم لم ينفرد الطائي بابتكاره، ورغم ذلك اقترن هذا الفن باسمه، لا لأنه عد مبتكراً له ولكن لما تميزت به استعاراته من جرأة وجدة ألبتا عليه كثيراً من النقاد.

فقد وصف الثعبان بأنه ضارٍ «واستعارَ الضاريَ له، ولم تجرِ العادة بأن يُقال: حَيَّةٌ ضاريةٌ»^(٤).

وذكر في شعره حية الليل، و«تقول العرب: حية الوادي وحية الجبل، فأما حَيَّةُ الليلِ فيجوزُ ألا يكونَ أحدٌ استعملها قبلَ الطائي»^(٥).

(١) نكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ٣٢٧/٤. والمقصود قوله: ... حتى ظننا أنه إمراتها.

(٢) نفسه/ نفسه: ٥٥/١ - ٥٦.

(٣) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٥٦/١. هامش رقم: ١.

(٤) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٩٩/٢. والمقصود قوله: ... في طيه حمة الشجاع الضاري.

(٥) نفسه/ نفسه: ١٦٨/١. والمقصود قوله: حية الليل يشمس الحزم منه ... إن أرادت شمس النهار الغرويا.

وقد جعل الفِرْكَ للنُّعْمَةِ، و«ما أخرجَ الفِرْكَ من الحيوانِ إلى غيره من الشعراءِ أحدَ قبْلَ الطائيِّ»^(١)، ورغم ما في هذه الاستعمالات من جرأة وجدة تظل من حيث هي بناء لغوي أصلاً مستعملًا يقيس عليه الشاعر فيخرج بفرع غير مستعمل.

إن القياس الذي سوغ به أبو العلاء بعض ما ارتجله أبو تمام من أبنية لا يكتسي مفهومًا نحوياً لغوياً وإن بني على ذلك، ولكنه يكتسي مفهومًا شعرياً نقدياً يفسر معظم مظاهر الابتكار والإبداع في مذهب أبي تمام الشعري، وهي المظاهر التي وصفها^(٢) بأنها طريقة مبتدعة ومعان كاللؤلؤ متبوعة مستخرجة من غامض البحار ومستغلق المحار.

ج - المولد والعامي: رغم وصف أبي العلاء للفظـة «قَرطُستُ» التي اشتقها أبو تمام من لفظة القرطاس المستعملة قديماً بأنها «كالمُولَدَةِ»^(٣)، لم يبد أي اهتمام بتتبع المعجم المولد في لغة الطائي من حيث هو معجم مقابل للفصيح الموروث عن القدماء، فحديثه عن مرتجلاته وما اجترأ عليه من ألفاظ غير مستعملة يعد إشارة ضمنية إلى التوليد، لكن في سياق شعري صرف يجعلها مظهرًا من مظاهر قوة الشاعرية لا مظهر تقصير لغوي.

وخلافاً لذلك يبدو أقلُّ تحمسًا في حمل بعض ما بدا له عاميًا من استعمالاته على قوة شاعريته وطريقته المبتدعة، فشبهة الاستعمال العامي في رأيه ضعيفة في قول الشاعر: (.. يَنْظُرُ زَاهَهُ نَظْرًا...)، لأن الفعل نظر «مأخوذٌ من الناظرِ وهو الذي تُسمِّيهِ العامَّةُ الناظرَ. ويجوزُ أن يكون الطائيُّ قال «ينظرُ» بالطاءِ لأنهم قد تكلَّموا بالناظرِ قديمًا، والطاءُ فيما رُوِيَ مِنْ كلامِ النُّبَيْطِ...»^(٤).

لكن هذه الشبهة تبدو في رأيه قوية في استعمال الطائي للقراص في قوله:

(١) نكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٧٧/١. والمقصود قوله: فإذا نعمة اسرى فركته ... فاهتمرها إليك ولهى عروباً.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٨.

(٣) نكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٦٥/٤. والمراد قوله: قرطست عشراً في موبته ... شرح ديوانه: ١٦٥/٤.

(٤) نكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٣٢/١. والمقصود قوله: متنسم الثوبين ينظر زانه ... شرح ديوانه: ١٣١/١.

في الرُّوضِ قُرَاصٌ وفي سَبِيلِ الرُّبَا كَدَرٌ وفي بعضِ الْفُيُوتِ صَوَاعِقُ

فقد «ذكر القُرَاصُ هنا كالذَّام له لأنه قرنه بالكَدَرِ في السَّيْلِ والصَّاعِقَةِ في الغمام، فأمَّا القُرَاصُ الذي يذكر في الشعر القديم فله نَوْرٌ أبيض. والعامَّةُ يسمُّون ضرباً من الثَّبَّتِ إذا أصابَ الجَسَدَ أدَّى به قُرَاصًا، ويجب أن يكونَ هذا غيرَ الذي ذَكَرَهُ القائل في صفة الثور الوحشي:»^(١).

ولعل هذه الشبهة كانت وراء قبوله الضمني للروايات المتعددة التي حاولت إبعاد الاستعمال العامي في أحد أبيات الطائي، فقلوه:

لَوْ كَانَ كَلَّفَهَا عُبَيْدٌ حَاجَةً

يَوْمًا لِأُنْسِي شَدَقَمًا وَجَدِيلًا

«يُخْتَلَفُ في روايته، وكان الناسُ يُنْشِدُونَ في أولِ الأمرِ «لَرَنْتِي شَدَقَمًا وَجَدِيلًا» فاستضعفوا هذه الكلمة لأنها عامية فُغِيْرَتْ بغيرها، فبعضهم يقول ...: «لَعَنَفَ شَدَقَمًا وَجَدِيلًا»، يأخذه من التعنيف، ومنهم من يقول: «لَأُنْسِي شَدَقَمًا وَجَدِيلًا»، وفي بعض النسخ: «لَرَنْتِي شَدَقَمًا وَجَدِيلًا»، وكلُّ هذه المعاني صحيحة. ومعنى «الترثية» يصح إذا اعتقد أن «عُبَيْدًا» وهو الراعي الشاعر لو كَلَّفَ هذه الناقة حاجة لرأى من غنائها في السير ما يوجب عليه أن يرثي شَدَقَمًا وَجَدِيلًا، لأنها تُنسب إليهما»^(٢).

إن أبا العلاء - خلافا لما سنجده في إنكاره لاستعمالات البحري العامة - يبدو لي هنا متساهلا وهو يلجح بخفاء إلى الأصل العامي لبعض الألفاظ التي وردت في شعر أبي تمام، وهذا ما جعل بعض الدارسين^(٣) يلاحظ أنه يميل إليه كثيرا لأنه بتصحيحه استعمالاته على السماع أو القياس أو التفرد بالسماع يجعله منزها عن الخطأ.

(١) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٥٢/٢. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٤٥٢/٢.

(٢) نكري حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣ - ٧٠. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٧٠/٣.

(٣) انظر كلام محقق شرح ديوان أبي تمام: ٢٥/١.

وتبدو صراحة هذا الميل الذي يشير إليه الدارسون أبين من أن تخفى حتى على القارئ غير المتخصص، وفي ذلك ما يؤكد أنه جعل الطائي من أصفائه، لكن هذا لا يمنعنا من أن نعترف بأنه لم يتردد في التعبير غير المباشر عن عدم استجادته بعض ما ورد في أشعاره من استعمالات وإن كانت شاعريته القوية قد خففت من قلقها^(١).

فقد استعمل أبو تمام «لولاك» دون الاعتماد على ضمير منفصل، و«أجودُ الكلام أن يُقال: لولا أنت لاتبعتُ فيه الليالي»^(٢).

ورغم اختلاف العلماء في لغة أكلوني البراغيث^(٣) يبدو أبو العلاء ميالاً إلى تنفير الشعراء منها إلا أن تكون ضرورة^(٤) كما اضطر إليها هو نفسه في قوله:

وإن سَدَّدَ الأعداءَ نحوكَ أشهُماً

نَكَصْنَ على أَفْواقِهِنَّ المَعَابِلُ^(٥)

لكن «يبين في كلام الطائي أنه كان يختار إظهار علامة الجمع في الفعل مثل قوله: صُنْ أُمالي... ولو قال صَامَ أُمالي.. لاستقام الوزن. وقد جاء بمثل ذلك في غير هذا الموضع، وهو على منهاج قول الفرزدق: يَعَصِرْنَ السَّلِيطَ أَقَارِيهُ»^(٦).

ولعل استضعافه اختيار هذه اللغة دون اضطرار كان وراء إيراده رواية (صرن لي أُملي إلى بغداد) - من صاره يصوره أو يصيره في معنى صرفه - عوض الرواية المشهورة: (إن ملن بي همي إلى بغداد)^(٧).

(١) انظر الوساطة: ص ٢٢، حيث يعيب الجرجاني على أبي تمام قلق بعض الفاظه.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٤/٣. والمقصود قوله: حبا بك الله من لولاك لاتبعت ... شرح ديوانه: ٥٤/٣.

(٣) بعض العلماء يعدون هذه اللغة غلطاً لا تقوم به حجة لوجوب أكلتني البراغيث، لأن الفاعل مما لا يعقل. وهذه اللغة عندهم ليست من باب قوله تعالى: «واسروا النجوى الذين ظلموا» (الأنبياء/ الآية: ٣). انظر ما يجوز للشاعر ص ١٠٠.

(٤) انظر مبحث الضرورات في القسم الثالث.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٥٤٩. وانظر إشارة الخولرنسي إلى أوجه إعراب النون في نكصن، شرحه/ شروح: ص ٥٥٠.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢١٤/٢. والمقصود قوله: ... به صمن أُمالي وإني لمفطر. شرح ديوانه: ٢١٤/٢.

(٧) نفسه/ نفسه: ١٣١/٢. والمقصود قوله: ... إن ملن بي همي إلى بغداد. شرح ديوانه: ١٣١/٢.

والألفاظ العامية في شعره لاحقة بهذا النوع من الاستعمالات الطائية التي لم يرض عنها أبو العلاء، وحتى لا يعد الشعراء ذلك أحد أوجه النموذج الشعري التمامي الذي يشجع على احتذائه، يقر ضمناً بوجود وجه غريب عن النموذج لا يستحق أن يحتذى هو الوجه الذي وصفه بأنه استعمال طارئ على أساليب الشاعر لعدم جريان عاداته به، فأبو تمام يقول في بيت له:

إِنْ يَكُنْ رَثٌّ مِنْ أَنْاسٍ بِهِمْ كَا

نَ يُدَاوِي شَوْقِي وَيَسْلُسُ بَيْقِي

و«لم يأتِ لـ» إن» في هذا البيت جوابٌ، وَلَمْ تَجِرْ عادةً الطائِيّ بذلك، ولكنْ يَتَّفِقُ للقائل في بعض الأحيان ما لم تَجِرْ عادتهُ باستعماله^(١)، وما لم تَجِرْ عادة الشاعر باستعماله لا يجوز أن يعد صورة لمذهبه وطريقته الشعرية.

إن شعر أبي تمام كان لدى أبي العلاء أقوى وأجود من أن تشينه هذه الهنات اليسيرة، وإذا كان قد أحيا مائمه في رحلة الغفران من خلال جعله قوافي الأشعار تشارك قوافي قصائده في النوح عليه^(٢)، فلأنه كان يحس بأن الموت اغتال صفيّاً من أصفياه القلائل وهو لما يبلغ بالشعر الشاؤ^(٣) الذي كان يريده.

لقد أثر أبو العلاء أن يسم كتابه في شعر الطائي بذكرى حبيب عوض ذكرى أبي تمام، لأن الاسم^(٤) الذي اختاره يحمل دون غيره دلالة على الولاء الشعري الذي جعله خاصاً بطائي واحد لم يبلغ طائي آخر في الشعر مبلغه^(٥).

وإذا كان قد جعل من الكتابة ذكرى لشاعر أكل عقله من عمره فعجل بفنائها، فلأنه كان يريد أن يبعث في عصره نموذج الشاعر المبتدع كما تمثله هو، ورب ذكرى قربت من نزح.

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٣١/٢. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٤٣١/٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٤ - ٤٨٥.

(٣) انظر قول الطائي: ساجهد حتى أبلغ الشعر شلوه... ش. د. أبي تمام: ٧٧/٢. وقد توفي أبو تمام في سن مبكرة.

(٤) في تسميته للكتاب بذكرى حبيب نظر إلى قول امرئ القيس: قفا نيك من ذكرى حبيب.... وقول متمم بن نويرة: لذكرى حبيب بعد هده تكرته... انظر عينيته في المفضليات: ص ٢٧١.

(٥) انظر تلميحه إلى جودة مديحه ونسيبه في قوله: «فإن قذف في النار حبيب فما يغني المدح ولا التشبيب». رسالة الغفران: ص ٤٨٤.

٢ - المعجز: عندما افتخر أبو الطيب بأنه كان ينام غير جاهد عن شوارد شعرية يسهر الناس^(١) جراها ويختصمون - كان يلمح رغم المظهر الفني لفخره - إلى أن شعره بلغ بجودته وبيانه حد الإعجاز الذي يجعل من كل شاعر يحاول مجاراته أحق يلهي المغررون بلحيته^(٢).

وقد أصبح مثل هذا التلميح فخراً صريحاً لدى الشعراء اللاحقين، ففي قصائد مهيار الديلمي تلميذه غير المباشر يتردد الفخر بأن شعره حد الفصاحة^(٣) وأنه البيان المعجز^(٤)، بل وبأنه نبي^(٥) الشعراء أتى بمعجزته الشعرية، ولذلك لا نستغرب أن يكون أبو العلاء قد استفاد من هذا النوع من الفخر الفني في تسميته الكتاب الذي خصصه لدراسة المشكل من شعر أبي الطيب.

فرغم كون عنوانه «معجز أحمد» ينبئ بأنه يتناول الأشعار التي عجز النقاد والشرح عن فك رموزها، يستشف من تعمله إضافة لفظة معجز إلى العلم أحمد الذي هو أحد أسماء الرسول (ﷺ) كما هو اسم أبي الطيب نفسه، دون إضافتها إلى هذا الاسم الأخير أو إلى الكندي أو الجعفي.. أنه كان يجعله بمعجزته الشعرية - رغم رفضه خبر ادعائه النبوة^(٦) - بين الشعراء كالنبي (ﷺ) وهو يعجز فصحاء العرب بما كان يوحى إليه من بيان منزل.

(١) انظر قوله: أنام مله عيوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصم. ديوانه: ٨٤/٤.

(٢) انظر قوله: إذا شاء أن يلهو بلحية أحق ... أراه غباري ثم قال له الحق. ديوانه. ٥٧/٣.

(٣) انظر قوله: من الكلم الذي إن كان حد ... لغايات الفصاحة فهو حد. ديوانه: ٣١٥/٨.

(٤) انظر قوله: لي وحدي إعجازه والدعوى ... طبق الأرض فيه والتزوير. ديوانه: ٦٢/٢. انظر القصيدة عند مهيار: ص ٦٥ و ٢٢٧.

(٥) قوله: أمنت في الشعر توحيداً بمعجز آ ... يأتي وفي الشعر إيمان وتكفير. ديوانه: ١١٠/٢.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٤١٤ - ٤١٧، حيث يرد التهمة المشككة في سلامة عقيدته، وص: ٤١٨ - ٤١٩، حيث ينفي خبر ادعائه النبوة. والملاحظ أنه يسميه في مؤلفاته أبا الطيب وأحمد بن الحسين والجعفي والكندي، ولم أشر على تسميته بالنبي إلا في شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٠/٢، حيث وردت الصفة بعد ذكر كنيته أبي الطيب، والراجع أن تلك من فعل الناسخ لقلبة هذا اللقب على الشاعر. أما اطراد تسميته بالمتنبي في الكتاب الذي نشره نياب على أنه معجز أحمد، وعدم رد الشارح تهمة الكفر عنه في قوله شارحاً (أحلى من التوحيد): «وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد»، فيعد من بين القرائن الدالة على أن هذا الكتاب المنشور ليس هو معجز أحمد الحقيقي. انظر الشرح الموسوم خطأ بمعجز أحمد: ٥٢/٨. وانظر: أبو العلاء الناقد: ص ١١٩، حيث يأتي المؤلف بحجج تفيد أن مخطوطة الكتاب المنشور ليست هي المؤلف الأصلي، وأن هذا الشرح من وضع عالم متأخر.

وهو تشبيهه ضمنى يكشف رغم وجهه الثنائى عن إحساس أبى العلاء بأن شاعره المصطفى بلغ بالشعر شأوه الأبعد، فسد باب الإتيان بمثله فضلاً عن تجاوزه إلى ما هو أحسن منه^(١).

وليست الأخبار التي يرويها النقاد عن تعصبه لأبى الطيب ودفاعه عنه إلا الدليل على أنه كان مؤمناً بأن شعر هذا الشاعر قد بلغ منتهى الفصاحة التي قدر عليها الشعراء، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد خصه رغم كثرة الشعراء بأن جعل صناعة الشعر تنسب إليه وحده دون غيره من المجيدين، فقد «كان يُسمَّى الشاعرَ ويُسمى غيره من الشعراء باسمه»^(٢) كما تذكر المصادر^(٣)، ويجعل آل في هذا اللقب عهدية لا تعود إلا عليه.

فأبو الطيب لدى أبى العلاء «أشعرُ المُجيدِينَ»^(٤)، وقد ذكر ياقوت أنه «كَانَ يُفَضِّلُهُ على بَشَارٍ وَمَنْ بَعْدَهُ مِثْلَ أَبِي نَوَاسٍ وَأَبِي تَمَامٍ»^(٥).

وليس في تفضيله إياه على بشار وأبى نواس ومن في طبقتهما أيُّ إشكالٍ نقدي، فالتعصب النقدي لشاعر بعينه وتفضيله على كل الشعراء لا يختلفان من حيث الاحتمال عن التعصب ضده وتفضيل كل الشعراء عليه، لكن ما يبدو مشكلاً في عده أبا الطيب أشعر المحدثين هو موقع أبى تمام من هذا التفضيل، فأبو تمام ليس شاعراً كباقي الشعراء، ولكنه «شاعر صفي» خصه أبو العلاء إلى جانب أبى الطيب بولائه الشعري، والولاء تفضيل مطلق، فكيف يصبح مفضولاً بالقياس إلى أبى الطيب، ما دام هذا الأخير قد عد لدى أبى العلاء أشعر المحدثين وخص دون من سواه بلقب الشاعر.

(١) انظر مبحث شبهة المعارضة لاحقاً، حيث الإشارة إلى علاقة هذا التشبيه بأوجه الإعجاز القرآني.

(٢) الملل السائر: ٣٠٥/١. وانظر الصبح المنبي: ص ٧٢.

(٣) يشكك خالص في صحة هذا الخبر اعتماداً على علای غياب هذه التسمية من كتب أبى العلاء، (أبو العلاء ناقداً: ص ١٧٨)، وما نرجحه أن المقصود تسميته بالشاعر في مجالس الدرس والإملاء لعلم التلاميذ بأنه هو المقصود.

(٤) انظر معجم الأدباء: ١٢٢/٣.

(٥) نفسه: ١٢٢/٣.

إن الإجابة عن هذا السؤال تعني بالضرورة الكشف عن أحب هذين الصفيين إلى نفسه وأقربهما إلى قلبه، ولا يبدو هذا الكشف سهلاً لأن أبا العلاء لم يصرح بما يمكن أن يعد إعلاناً واضحاً عن المكانة التي يحتلها كل شاعر في نفسه، وكل ما نجده قرائن قليلة قد تكون موحية بالإجابة.

وأولى هذه القرائن عنايته الخاصة بشعر أبي الطيب، فقد خصص له مؤلفين مستقلين هما اللامع العريزي ومعجز أحمد، بينما لم يحظ شعر أبي تمام إلا بمؤلف واحد هو ذكرى حبيب، وهي عناية نقدية لها دلالتها.

والقرينة الثانية موقفه من ركوب الشعارين للضرورات، فأبو تمام باختياره لغة أكلوني البراغيث التي كان أبو العلاء يستضعفها - إلا أن تكون ضرورة - يبدو كأنه كان يتعمد أن يركب من الاستعمالات ما يعده النقاد والعلماء ضرورة رغم أن الوزن يستقيم بسواها، وهو ما نفر منه أبو العلاء ضمناً - رغم إعجابه بشعر الطائي وشاعريته - من خلال اقتراحه لاستعمالات أخرى كان يراها أجود وأليق^(١) بشعر الطائي.

ولم يكن شعر أبي الطيب ليتطلب منه مثل هذه الاقتراحات، فقد كان هذا الشاعر كما يقول عنه هو نفسه «شديد التَّفَقُّدِ لما ينطقُ به من الكلامِ يُغَيِّرُ الكلمةَ بعدَ أن تُروى عنه، ويفرُّ من الضرورة وإن جذبه إليها الوزن»^(٢)، وحيثه عن هذه القدرة الخاصة على تخليص الشعر من الضرورات وجعل مشقة تطويع الوزن أهون من ركوبها، قد يبدو ثناء على شاعرية أبي الطيب وتعرضاً خفياً بخروج الطائي إلى ضرائر لا اضطرار فيها لاستغناء الوزن وعدم جذبه إليها، وهو ما يرجح كفة أبي الطيب.

(١) انظر ما تقدم. وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/ ٢١٤، حيث قوله معقّباً على قول أبي تمام: بها ضمن أمالي...: «ولو قال صام أمالي لاستقام الوزن، وقد جاء بمثل ذلك في هذا الموضع». وانظر تعقيبه على قوله: إن ملن بي هممي... نفسه/ نفسه: ٢/ ١٢١.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١١٢.

ولكننا لا نستطيع رغم ذلك أن نغض الطرف عن موقف أبي العلاء من المبالغة في تخليص الشعر من الضرورات التي كانت - أي المبالغة - تعد لديه مظهرًا من مظاهر النظامية والتكلف^(١)، إلا أن يكون مقصوده فرار أبي الطيب من الضرورات المستقبحة^(٢) فتصبح ميزته تَنَكُّبُ القبح وإن اضطره إليه الوزن، ويكون عيب الطائي قصده إليه رغم استقامة الوزن بسواه.

أما القرينة الثالثة فتبدو الأدل على أن أحب الشاعرين إليه كان أبا الطيب، لأنها مقارنة صريحة بين موقف شاعرية أبي تمام وشاعرية أبي الطيب من نفس الاستعمال الشعري.

فأبو تمام في قوله:

ما في النجوم سوى نعلٍ باطلٍ
قَدُمْتُ وَأُسَّسْتُ إِنْكُهَا تاسيسا

بنى قافية البيت على مصدر ورد فعله في الحشو، وقد «كان الشعراء في القديم إذا جاؤوا بالفعل جاؤوا بمصدره في القافية كما قال النَّمِرُ بْنُ تَوَلَّبٍ:

بِكَ اللَّهُمَّ مَنْ خَصِرَ وَعِيٍّ
وَمِنْ نَفْسٍ أَعَالَجَهَا عِلَاجَا

وكما قال القطامي: (أَمَامَ الرُّكْبِ تَنْدَرِعُ اندرعا)، وكما قال الآخر: (كَنَارِ مَجُوسَ تَسْتَعِرُ استعارا)، ثم كَثُرَتِ الصَّنَاعَةُ وَتَشَدَّدَتْ فِيهَا الْقَالَةُ حتى صاروا يعيبن ذلك، فأما أبو الطيب فقلما يجيء به، ولا ريب أنه كان يعتمد تركه، وإخلاء الكلام من مثله أحسن وأقوى...»^(٣).

(١) انظر سخريته من العالم البصري الذي افتخر بأنه ألغى الضرورات بأسرها: رسائله/ عطية: ص ١٣٤.

(٢) انظر مبحث الضرورات في الباب الثاني من القسم الثالث، وانظر تقسيمه إياها إلى مقيسة ومسموعة وشاذة عن القياس والسمع: رسائله/ عطية: ص ١٠٤.

(٣) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٦٧/٢. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٢٦٦/٢.

وليس تنبيهه على أن أبا الطيب كان يتعمد تجنب هذا العيب الذي تضمنه بيت الطائي إلا الدليل على أن شعره كان لديه نموذجاً للخلوص والجودة، وأن صاحبه لقوة شاعريته كان أصفى أصفائه، ولذلك لم يستكثر عليه أن يلقب دون من سواه بالشاعر.

ولعل هذا العشق النقدي^(١) الخالص كان وراء تبوء المصطفى والمصطفى معا مكانة واحدة لدى النقاد رغم شدة إعجابهم بشاعر المعرة، فشأن «أبي العلاء عظيم، وحكم نقد الكلام فيه أنه لم يكن في صنعة النثر والنظم مثله لا قبله ولا بعده إلا ما كان من أبي الطيب في الشعر وحده»^(٢).

والطريف أن الشيخ الضرير كان يعد نفسه أقل من أن يتشبه بأبي الطيب أو يحاول بلوغ رتبته لأن شعره كان لديه المعجز المفحم، وما تطبيقه الشعر^(٣) في مرحلة العزلة إلا الإقرار الضمني بأن الشاعر كان وحده الشاعر، وأن معجزه أصبح منتهى ما يمكن للشعراء أن يتصوروه وهم يسعون إلى الغاية القصوى للجودة الشعرية.

ولعل إحساسه بعجز آرائه وأحكامه عن سبر أغوار هذا الإعجاز كان وراء قلة الأصناف التي حصرها وهو يتتبع أساليب أبي الطيب، بالقياس إلى كثرة ما وصفه من استعمالات^(٤) الطائي.

فما استطعنا الوقوف عليه من خلال تتبعنا للنصوص النقدية التي تناول فيها شعر الكندي لم يتجاوز ثلاثة أصناف هي:

١ - الشعر الخالص الجودة: وهو ما لم تشبه أية شائبة، ويسميه أبو العلاء بالشعر المدبر أي الذي تدبر جويته كل شعر وتجعله وراءها، فابن سنان الخفاجي

(١) نستعير هذا المصطلح من قول مهيار وهو يتحدث عن عشقه للممدوح: والعاشقون ضروب. ديوانه: ١١٢/١.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٢١.

(٣) انظر ما يأتي: مبحث التوبة من الشعر.

(٤) انظر ما تقدم.

يذكر أنه كان حاضراً عند شيخه أبي العلاء «وقد قرئت عليه قصيدة لأبي الطيب، فلما وصلُ القارئُ إلى هذا البيت... قال: هذا والله شعرٌ مُدْبِرٌ»^(١).

وتقترن هذه الجودة لديه بالإعجاز الشعري المطلق، فقد كان مقتنعاً بأن لا شاعر أو راوية يستطيع أن يتصرف في ألفاظ شعره دون أن يكون مخلّاً بقيمته الجمالية. وذكر ابن الأثير أنه «كان يقول: ليس في شعره لفظةٌ يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها فيجيء حسناً مثلها»^(٢).

ولا يعني الشيخ بذلك أن شعر أبي الطيب غير قابل للتغيير، ولكنه يعني أنه معجز لكل من يطمع في تغييره إلا صاحبه فقد كان يتفقدته ويعيد النظر فيه، وكان - خلافاً لغيره - يتصرف في شعره متى شاء دون أي عجز، و«يغير الكلمة بعد أن تُروى عنه»^(٣) لأن شعره المعجز لم يكن يلين إلا له.

ب - الشعر المتوهم معيباً: وهو الشعر الذي كان بعض النقاد يظنه قد شيب بعبث، فقد كان بعضهم «يغلط الجعفي في قوله:

فإن يُقدِّمَ فمَوْعِدنا سَمَنُونا

وإن يُحجِمَ فمَوْعِدُهُ الخليجُ

فيقولون: الواو إذا وقعت طَرَفًا وقبلها ضمةٌ وجب أن تُقلَبَ إلى الياء كما قالوا: أنلٍ وأَجَرٍ، في جمع نلٍ وجِرٍ»^(٤).

(١) سر الفصاحة: ص ٩٨. وانظر قول ابن سنان بعد إيراد هذا الخبر: «وكان من العصبية لأبي الطيب على الصفة التي اشتهرت عنه». نفسه: ص ٩٨.

(٢) المثل السائر: ٣٠٥/١ - ٣٠٦. وانظر أبو العلاء الناقد: ص ٥٢٥، حيث ينقل المؤلف عن شرح الوليدي: (١/٢٧٧)، خبر اقتراح ابن فورجة تغيير كلمة من شعر أبي الطيب، وكشف أبي العلاء عيب ذلك التغيير بقوله: «لا تظن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها، فحرب إن كنت مرتاباً».

(٣) رسائله/ عطية: ص ١١٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٨.

ولا ينكر أبو العلاء صحة هذه القاعدة لكنه لا ينكر على الشاعر هذا الاستعمال، فهو في رأيه «إنما كان يجبُ أن يقول: «سَمَنْدَى» فيقلب، وليس ذلك بغلطٍ لأن الرجلَ حكى اللفظة كما تستعملها العامة»^(١).

إن استعمال لغة العامة التي يعدها أبو العلاء مظهرًا من مظاهر قصور شاعرية البحري - كما سيتبين - تصبح هنا مظهرًا من مظاهر قوة شاعرية أبي الطيب ووجهها من أوجه إعجازه الشعري، لأن فيه تطويعًا لهذه اللغة وسموًا بها إلى الشعر لا نزولًا بالشعر إليها، ولذا لم يجد حرجًا في تسويغها وإن بدت غير مستساغة.

ويلجأ إلى نفس التسويغ في الاستعمالات الشعرية التي تكون مفتقرة إلى سند علمي أو لغة عامية تسندها، فأبو الطيب يجمع تربية على تريب في قوله:

فَمَرَّتْ غَيْرَ نَافِرَةٍ عَلَيْهِمْ

تدوسُ بنا الجماجمَ والثَّرِيبا^(٢)

و«تريبٌ في جمع تربية قليلٌ في الاستعمال، ولعل أبا الطيب جمعه قياسًا أو سمّعه في بعض الشواذ»^(٣) لأن شاعريته تجعله ممن لا يجوز في حقهم التقصير، فقد كان الشاعر غير منازع، وليس ذوبان مثل هذه الاستعمالات في شعره المعجز إلا واحدًا من مظاهر إعجازه.

ج - الشعر غير البريء: وهو ما اعترف الشيخ بأنه غير بريء من العيب، فعروض الطويل مثلاً لا ترد إلا مقبوضة، غير أن أبا الطيب «فعل ذلك في كلمته التي أولها: لِحْنِيَّةٌ أُمُ غَادَةٍ رُفِعَ السَّجْفُ... وهو قوله: (تَفَكَّرُهُ عِلْمٌ وَمِنْطِقُهُ حَكْمٌ...)، وقد عابه عليه إسماعيل بن عباد الصاحب»^(٤).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٨. وانظر خبر قول أبي الطيب لمن سألته عن سبب تركه إعراب سمندو: «لو أعربتُها لم تعرف». شرح العكبري: ٢٤٠/١. والمقصود قوله يريد قلعة ببلاد الروم: فإن يقم فقد زرنا سمندو ... ديوانه: ٣٦٢/١.

(٢) ديوانه: ٢٦٥/١.

(٣) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٠٥. وانظر تسويغه جمع النبا على الدنيا. نفسه/ نفسه: ورقة ٧٨. والمقصود قوله.

أعز مكان في النبا سرج سابح ... ديوانه: ٣١٩/١.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣ - ٥٨٤.

وقول الشاعر المشهور: (عِشْ أَبَقْ اسْمُ سُدْ.....)^(١)، ليست فيه كلمة غريبة، ولكن اتصل صدور الكلم بالأعجاز فورد في رأي الشيخ على غير المعتاد، و«ضاقَ بما أودَعَ من الكَلِمِ حتى أنكره السَّمْعُ وظنّه من لا يعرفه من وَحْشِيِّ الكلام»^(٢).

وجري الشاعر على غير عادته^(٣) يعد في رأيه أحد أسباب الوقوع في العيب، لكن الحكم على الشاعرية لا يكون بالوقوف عندما يخالف به الشاعر طريقته، ورغم ذلك يظل الجريان على العادة أولى وأليق بمن عرف بجودة أشعاره.

والطريف أن هذا التمسك بالعادة يصبح لدى الشيخ نفسه أحد أسباب الإخلال بالجمال الشعري، وبعض أساليب أبي الطيب في رأيه شاهد على ذلك، «فقد كان الرجلُ مُولَعًا بالتصغير، لا يَقْنَعُ من ذلك بِخُلْسَةِ المُغِيرِ».

كقوله:

مَنْ لِي بِفَهْمِ أَهْيَلِ عَصْرِ يَدْعِي
أَنْ يُحَسِبَ الْهِنْدِيُّ فِيهِمْ بِاِقْلُ

... وغير ذلك مما هو موجود في ديوانه.

ولا ملامة عليه، إنما هي عادةٌ صارت كالطَّبْعِ، فما حَسُنَ بها مألوف الرَّبْعِ»^(٤).

إن الأصل في شعر أبي الطيب الجودة، وإذا كانت هذه العادة قد أساءت إليها وأخلت بها، وكان مثل هذا الإخلال مما لا يجوز غفرانه للشعراء، فإن صدور عمن بلغ بالشعر غاية الإعجاز يجعله عيباً هيناً وخَلَّةً «تُغْتَفَرُ مع المحاسنِ، والشَّامُ قد يظهرُ على المراسنِ»^(٥).

(١) انظر ديوانه: ٢١٣/٣ والصاهل والشاحج: ص ٦١٢. وسمى بعض النقاد هذا البناء رقية العقرب. انظر العمدة: ٣٠/٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٣) انظر ما تقدم. حيث الحديث عن موقف أبي العلاء من جري أبي تمام على غير عادته.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤١٤ - ٤١٥.

(٥) نفسه: ص ٤١٤ - ٤١٥.

إن أبا العلاء الذي أحس بأن أبا الطيب كان ينظر إليه بعين الغيب^(١) في قوله:

أنا الذي نَظَرَ الأعمى إلى أدبي

وَأَسْمَعَتْ كلماتي مَنْ به صَمٌّ^(٢)

كان يشعر بأنه الوصي على هذا الأدب، وأنه وحده القادر على إدراك بعض أسرارهِ، ولذلك نجده ينزهه عن أن تعد عيوب شعره كعيوب أشعار غيره، ويخصه رغم قلة تأليفه في الشعر والشعراء بمؤلفين^(٣)، أولهما للشهادة له بالإعجاز والثاني لتصحيح أو هام من تعرضوا لشرح ديوانه من النقاد، بل ويتجاوز ذلك - حماية للشعر الذي نصب نفسه وصيًا عليه - إلى التصدي لأخبار وروايات ضعيفة غير مشهورة للكشف عن تهافتها وكذبها، إن «ربما حُسِدَ بعضُ فنُسِبَ شعرُهُ إلى المتقدمين ليُكَادَ بذلك ويُنْقَصَ من قدره. وحكى بعض الكتاب أنه رأى كتابًا قديمًا قد كُتِبَ على ظهره: أنشدنا أحمد بن يحيى ثعلب: (مَنْ الجاذِرُ في زِي الأعرابِ)، وذكر خمسة أبيات من أول هذه القصيدة، وهذا كذب قبيح وافتراء بَيِّنٌ، وإنما فعله مُفْرِطُ الحَسَدِ قَلِيلُ الخِبرةِ بِمَظَانِّ الصوابِ، غرضُهُ أَنْ يُلَبِّسَ على الجُهالِ. وقد رُوِيَ أبياتُ أبي عبادة التي في صفة الذئب لبعض العرب، ويجب أن يكون ذلك كذبًا مثل ما تقدم في حديث البائية التي لأبي الطيب، وقد نسبوا الأبيات التي لأبي الطيب في صفة الذئب إلى عبد الله بن أنيس صاحب النبي (ﷺ) ... ولا ريبَ أن ذلك باطلٌ»^(٤).

(١) الإنباه: ٥٥/١. ط. ١.

(٢) ديوانه: ٨٢/٤.

(٣) المقصود معجز أحمد واللامع العزيزي. وانظر أبو العلاء الناقد: ص ١١٢، حيث يقف المؤلف عند الخلط الذي وقع فيه الدارسون وهم يعدون الكتابين كتابًا واحدًا. وانظر: ص ١١٩، حيث ينفي صحة نسبة الشرح الذي يحمل اسم معجز أحمد إلى أبي العلاء، وكونه هو المعجز الحقيقي.

(٤) عبث الوليد: ص ٦٤ - ٦٥.

ولم يكن الشاعر الذي تحمل من أجله أبو العلاء الإهانة والأذى في أحد مجالس بغداد الأدبية^(١) إلا أبا الطيب، وتلك عناية لم يحظ بها لديه شاعر غيره لأنه كان أحب أصفياه إليه.

II - عجائب البحري؛

لم يحظ هذا الشاعر من الشيخ بمثل الحب الذي حظي به الطائي والجعفي، ولم يكن من بين الأصفياء الذين أعلن ولاءه لهم، ولكنه كان رغم شهرته بين المحدثين - كنظيره الأعشى^(٢) بين طبقة الفحول الأولى - ممن أعلن نفوره منهم ونفر.

ولم يكن هذا الإقصاء قراراً هيئاً من حيث نتيجته النقدية لأنه قد كلفه مخالفة آراء النقاد فيه^(٣)، فمقولة «إنما الشاعر البحري» الجازمة بأن أبا تمام وأبا الطيب ليسا إلا حكيمين^(٤)، تجعل شاعر الطبع^(٥) الذي أراد أن يشعر فغنى رئيس الشعراء المحدثين ومقدمهم.

والشيخ^(٦) لا ينكر أن الطبع والغريزة مصدر الشعر الأول، ولا ينفي أن الحكمة إذا هيمنت في الموزون جعلته نظماً جافاً، ولكنه كان يؤمن بأن من جعلهما النقاد حكيمين كانا الشاعرين، وأن من جعلوه الشاعر كان لاضطراب طبعه وقصور علمه بالقياس إليهما لا يستحق لقب شاعر الطبع ولا لقب الشاعر العالم أو شاعر الحكمة.

(١) انظر خبر رده على الشريف المرتضى الذي كان ينتقم من أبي الطيب، وتعريضه به تعريضاً عرض نفسه بسببه للأذى والطرده من المجلس، في الوافي بالوفيات: ٩٧/٧، والبداءة والنهاية: ٧٣١/٢.

(٢) انظر ما تقدم. والملاحظ أنه كما أقصى رابع الطبقة الأولى من القدماء، أقصى ثالث الطبقة الأولى من المحدثين.

(٣) يبدو أن النوق النقدي العام كان قبل أبي العلاء يميل إلى شعر البحري وطريقته ويقدمه على كل الشعراء المحدثين، ويبدو أن الذين خالفوا هذا الرأي كالصولي كانوا قلة. انظر الموازنة للأمدي: ١/ ٤ - ٥، وطبقات ابن المعتز: ص ٢٨٦، وأخبار البحري: ص ٥٦ - ٥٧، وأخبار أبي تمام: ص ٢٨ وما ورد في: ص ٢٨، وتاريخ النقد: ص ١٤٩ وما بعدها.

(٤) انظر المثل السائر: ٢٦٩/٢، وما تقدم.

(٥) عد النقاد البحري الشاعر الذي تمسك بطريقة العرب، وعنه لذلك من المطبوعين. انظر الموازنة: ١/ ٤.

(٦) انظر ما تقدم: هدي الغريزة وتضلال الأقيسة.

إن الغنائية^(١) أو الرقة التي جعلها النقاد مظهرًا من مظاهر تفوقه على أبي تمام وأبي الطيب وباقي المحدثين^(٢) تصبح لدى الشيخ هي المدخل إلى التنقيص منه، فاللبن من الشعر يعني الرقيق، والرقيق غير الركيك لكنه قريب منه لأن الرقة عندما تقاس إلى الجزالة تصبح ركاكة^(٣) أو ضعف تخنث، وهذا ما لح إليه الشيخ وهو يقيس ليونة شعر البحتري إلى جزالة شعر حبيب في قوله يصف الدرع:

مِثْلُ وَشْيِ الْوَلِيدِ لَأَنْتَ وَإِنْ كَا

نَتْ مِنْ الصُّنْعِ مِثْلُ وَشْيِ حَبِيبٍ^(٤)

إننا لا نستطيع أن نجزم بأن أبا العلاء كان يجد حقيقة شعر البحتري ضعيفاً مخنثاً كأشعار من وصفهم بالخنث والضعف ونفى عنهم صفة الفحولة من شعراء القرى^(٥)، لأن منافسته لأبي تمام تجعله - كما تشهد بذلك أحكام كثير من النقاد - أشعر من أن ينسب إلى الضعف، ولذلك نرجح أن تنقيصه منه لم يكن استضعافاً حقيقياً لكل أشعاره، ولكنه كان - كحاله مع الأعشى - نفوراً من شخص الشاعر وخلاله ودناءة طباعه الإنسانية، لما عرف عنه من طمع ونهم ويخل وتقتير على العيال والغلمان، وما اشتهر به من تحايل ببيع غلامه وسيم^(٦) ثم البكاء عليه متظاهراً بالندم

(١) انظر قول ابن المعتز عنه في طبقات الشعراء: ص ٢٨٦: «وذلك أن البحتري لا يكاد يغلظ لفظه، إنما الفاظه كالعسل حلوة». وانظر إشارة الصولي إلى أن ابن المعتز كان معجباً بسينية البحتري: أخبار البحتري: ص ٧٢ - ٧٣.

(٢) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣، حيث يشير المؤلف إلى أن شيوخه كانوا يرون أن نظم المتنبي والعري ليس هو من الشعر بشيء، وانظر: ص ٥٧٧، حيث يشير إلى أنهم كانوا يعيرون شعر المتنبي والعري بعدم النسيج على الأساليب العربية.

(٣) انظر الوساطة: ص ٢٢ والقصيدة عند مهيان: ص ٣٨ وما بعدها، حيث الإيانة عن أن القرن الرابع (أصبح ينظر إلى الصياغة الشعرية نظرة جديدة تجعل الليونة والجزالة سمة ذات حدين متناقضين: «وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا يتفلق معناه.. وأما الجزل الربيع الفج الذي ينبغي ترك استعماله فمثل قول تالط شرأ...» الصناعتين: ص ٧٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٨٣. وقد أحس الخوارزمي بالدلالة النقدية للمقارنة فعقب بقوله قاصداً البحتري، ومؤثراً التسليم بتكافؤ الشعاعين في الإجابة: «هو أرق شعراً من أبي تمام، وأبو تمام أجزل شعراً منه، وهما المجيدان». شرحه/ شروح: ١٢٤٨. واكتفى الخويي في شرح البيت بقوله: «أي هي في اللين والرقة مثل شعر البحتري، وفي الصنعة المحكمة مثل شعر أبي تمام». التنوير: ١٨٤/٢.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢، حيث يشير إلى ليونة أشعار عدي وعمر بن أبي ربيعة ووضاح اليمن والعرجي.

(٦) انظر أخبار البحتري: ص ١٢٧ - ١٢٨.

لاسترجاعه^(١)، فضلاً عن عجبه^(٢) وغروره وقلة وفائه^(٣)، ففي ذلك ما يؤكد أن الشيخ لم يجد فيه من الخصال ما يجعله أهلاً لأن يكون صفيّاً من أصفائه، ولا لأن تغفر له أخطاؤه الشعرية كما غفرت للطائي والجعفي.

وقد كان تأليف عبث الوليد الطريق الخفي إلى النيل والخط منه. فالغاية الظاهرة للتأليف كانت تصحيح إحدى نسخ ديوان الشاعر وتخليصها مما شابهها من تصحيف^(٤)، لكن الغاية الحقيقية كانت التشكيك في شاعريته والتنفير من شعره، ولذا نجده لا يعلن تعصبه عليه صراحة، وإنما يحاول أن يبدو كالمعترف^(٥) بتقدمه وفضله حين يذكر أن اجترأه على بعض الاستعمالات الشعرية يعود إلى «سَعَةِ بَحْرِهِ فِي الْقَرِيضِ»^(٦)، وكذلك حين يرجع بعض الأخطاء الواردة في النسخة إلى جهل الناسخ وقصور علمه. فالفعل المضارع يعلم في قول البحرّي:

أَوْ لَمْ يُعَلِّمْكَ ابْنُ أَيُّوبَ النَّدَى

وَيُؤَمِّرُكَ مِنْهُ فَضْلُ مَا يَعْتَامُ

(١) انظر قوله: ندمت وقال الناس كيف تركته ديوانه: ٢٠٧٥/٤. وانظر: ٥٢٨/١ و١٥٠٩/٣، ١٩٩٠. وانظر أخبار البحرّي: ١٢٧ ١٢٨-.

(٢) انظر خبر تمايله عجباً أمام المتوكل وهو يمنحه بقوله: عن أي نغر تنقسم ديوانه: ص ١٩٩٤. وانظر الموازنة: ١٢/١، وشرح مقامات الحريري: ٤٨/١.

(٣) رغم فضل المتوكل عليه لم يتردد في مدح قائله. وقد أوما الشيخ إلى عدم وفائه في قوله معرضاً بئمه لبغداد التي فتحت له قصورها وكنوزها: ذم الوليد ولم أنم جواركم xxx فقال ما أنصفت بغداد حوشيتنا. سقط الزند/ شروح: ١٦٠١.

(٤) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٥٠، وأبو العلاء النافذ: ص ٩٧.

(٥) يقع خالص في فخ هذه المغالطة فيعتقد أن أبا العلاء يدافع عن البحرّي ويتصدى ليرد عنه تهمة الخطأ (أبو العلاء نافذاً: ص ١٨٦). وينهب السعدي إلى أن الشيخ في مؤلفه هذا يدافع عن استقلال اللغة الشعرية عن المقاييس اللغوية العلمية التي تخضع لها اللغة خارج الشعر، لأن معايير الحكم في رأيه لابد أن تكون معايير داخلية تطرحها طبيعة البناء الشعري، (نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٥٢). ومثل هذا الاستنتاج يجعل عبث الوليد نفاغاً ضمنياً عن شاعرية البحرّي وشعرية إبداعه، لكن التأمل في الصورة التي يرسمها الشيخ للشاعر من خلال المؤلف وعنوانه يكشف عن أنه كان يجعله دون صاحبيه رتبة، ولعل شحوب تأثيره في سقط الزند خير دليل على أنه كان ينفر منه ومن أشعاره.

(٦) عبث الوليد: ص ١١٧.

ورد مجزومًا بلم، و«كان في النسخة على ما ثَبَتَ: أَوْ ما يُعَلِّمُكَ، وما كان أبو عبادة يقولُ كذلك، ولا هو إلا خَطَأً في النقلِ، لأنه إذا رُوِيَ على هذه الروايةِ فليس هناك جازمٌ يَجْزِمُ «يعرك»...»^(١).

ولفظه ثَمَان في قوله:

ثَمَانٌ قَدْ مَضَيْنَ بِلا تَلَاقٍ
وما في الصبرِ فضلٌ عن ثَمَانٍ
تروى بكسر النون، و«كان في النسخة «ثَمَانٌ» وقد حُكِيَ، ويُنشدُ:
إِنْ كُرِّبًا أَقْلَةً مِيسَانِ
لها ثَمَانِيا أربَعُ حَسَانُ
وَأربَعُ فثَغْرُها ثَمَانُ

ولا يجبُ أَنْ يُكْتَفَتْ إلى مثل هذه الحكايةِ لأنَّ رَفَعَ النونِ التي في بيتِ أبي عبادة تحريفُ الكاتبِ»^(٢).

لكن الملاحظ أنه رغم إدراكه أن بعض الاستعمالات المختلة تصحيف من الناسخ يعتمد ألا يبريء الشاعر تبرئة صريحة، بل نجده يضعه في موضع الشبهة ويجعله كالناسخ منهما.

فقوله:

كيفَ الخُرُوجُ إلى الشَّامِ وعِندَه
زُادي وَراجَلَتِي الِذا فَائِئَانِي^(٣)

«كان في الأصل كما ثبت «اللَّتا فائاني»، وهذا تَعَسُّفٌ وكلامٌ رديٌّ لأن الزادَ مُذَكَّرٌ والراحلة مؤنثة، و«اللدان» هاهنا أشبهُ لأنَّ المذكرَ يغلبُ على المؤنث، ولو قال

(١) عبث الوليد: ص ٢٢١. وانظر بيت البحري في ديوانه: ص ٢١٠٢.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٣٠. وانظر بيت البحري في ديوانه: ص ٢٣١٢، وفيه: تلاف، وهو تصحيف بين.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٣٢. وانظر بيت البحري في ديوانه: ص ٢٣٤٣.

«اللتا» لوجب أن يقول: فأتاني، ولعله لم يقل شيئاً من هذه الروايات لأن النقلة يُوقعون أصناف التغيير، ويجوز أن يكون قال «اللتان» لأنه يعني المائتين اللتين تقومان مقام الزاد والراحلة، وكان في الحاشية «اللذان أتاني»، وهذا أقرب وأشد من الأول، ولم تجر عادة المحدثين أن يستعملوا هذه الأشياء، ولا يوجد في أشعار الفصحاء، وذلك يُشبه ما أنشد لبعض الرجاز: (يا أيها الضبُّ الحدَّ وَدَيَانِ)..... فقال «الضب» فَوَحَّدَ ثم ثنى الوصف، ولا ينبغي أن يلتفت إلى شواذ الأشياء. ولو كان «اللذان أَمَانِي» أي أنتظر لكان أشبه من هذا كله. ولعله قال: اللذا فاتاني، فهو أيسر من ذلك كله^(١).

إن الأصل في استعمال صفيه أبي تمام الشعرية وفي مروياته البعد عن الخطأ، فإن ورد الخطأ في شعره فهو استعمال يعرفه أبو تمام دون غيره، وإن ورد في الرواية فهو من فعل النساخ، أما البحرني فقد سوى بينه وبين الناسخ في احتمال وقوعهما في الخطأ.

ويبدو أن الطريقة التي استطاع بها الشيخ أن يشكك نقدياً في شاعرية البحرني ويضعه موضع التهمة كانت مبنية على معرفته وخبرته الدقيقة بأساليبه الشعرية وطريقته في النظم، وعلى تمثله الكامل لحدود محفوظة وقدراته اللغوية.

ويتضح ذلك من تردد عباراته التي يشير فيها إلى مذهب الشاعر كقوله: «ومن عَرَفَ مذهبه...»^(٢)، وقوله: «على أن هذه الأبيات بعيدة من نَمَطِ أبي عبادة»^(٣)، أو قوله: «وهذا أشبه بأبي عبادة»^(٤)، أو عباراته التي يشير فيها إلى كثرة بعض الاستعمالات في شعره وإطرادها فيه كقوله: «وفي شعره من هذا شيء كثير»^(٥)، وقوله: «أبو عبادة

(١) عبث الوليد: ص ٣٣٢. وفي رسالة الملائكة: ص ٢٢٩. الضبُّ الْخَنُودَانِ، وَالْخَنُودُ يَانِ.

(٢) عبث الوليد: ص ١٨٣.

(٣) نفسه: ص ٦٥.

(٤) نفسه: ص ٦٩، ٢٣٣.

(٥) نفسه: ص ١٩٧.

يَدْخُلُ الهَاءَ عَلَى الْمَصَابِرِ كَثِيرًا، وَقَلَّمَا يُوجَدُ ذَلِكَ فِي أَشْعَارِ الْمُحَدِّثِينَ^(١)، أَوْ قَوْلِهِ: «لَأَنَّهُ يَسْتَعْمَلُ هَذَا الْفَرْ كَثِيرًا»^(٢).

ويبدو أن نسبة الاطراد أو المبيان الكمي لاستعمالات البحري الشعرية كانت واضحة في ذهن الشيخ وضوحًا غير مشوب كما يستنتج من قوله: «وقد جاء في شعره نحو من ذلك»^(٣)، وقوله: «وقلما تخلو أوزانه التي في هذا المنهج من مثل هذا النوع»^(٤)، أَوْ قَوْلِهِ: «وَهُوَ كَثِيرُ الْجُرَاةِ عَلَى مِثْلِ هَذِهِ الْأَشْيَاءِ»^(٥).

وقد مكنته هذه الإحاطة الدقيقة بأساليبه الشعرية من أن يسلط نقده على جل مكونات البناء الشعري ومستوياته في قصائده بل وعلى قدرته الإبداعية واستعداده الشعري، وهو ما جعل عبث الوليد مصدرًا يحفل بالتصورات النقدية حفولاً وأهم بعض الدارسين^(٦) أن أبا العلاء لم يكن ناقدًا إلا في هذا المؤلف.

ومن خلال تتبع هذه التصورات وتحليلها نصل إلى أن الشيخ شوه صورة البحري نقدياً من خلال نبذه بنقيصتين اثنتين: أولاهما اضطراب الحس وعدم خلوص الغريزة، والثانية اعتلال الفصاحة وفقر المحفوظ.

١ - اضطراب الحس: عندما جعل أبو العلاء في تعريفه للشعر الوزن وحده الركن فيه، وأشار إلى الشرائط باعتبارها مكملات لهذا الركن لا غنى للشعر عنها، وأوكل إلى الغريزة والحس مهمة إبانة الزيادة والنقصان فيها، كان يقصد أن قوة الشاعرية أو ضعفها مرتبطان بالغريزة وشاهدان على سلامتها أو سقمها.

(١) عبث الوليد: ص ١٧٥.

(٢) نفسه: ص ١٨٣.

(٣) نفسه: ص ١١٦.

(٤) نفسه: ص ١٨٣.

(٥) نفسه: ص ٦١.

(٦) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٧، وانظر ما كتبه هيكال في مقدمة الكتاب المنشور.

وإذ كان الوزن في رأيه العنصر الذي لا يتصور وجود الشعر بدونه، وكانت القافية شريطة يفتقر إليها الشعر العربي ولا يستغني عنها، فإن اختبار غريزة الشاعر وحسه الشعري إنما يكون باختبار قدرته على تطويع موسيقى الشعر وإيقاعه وإحكام بناء أوزانه وقوافيه، وهو المقياس الذي أخضع له شعر الوليد فكان كافياً للتشكيك في سلامة حسه وقوة شاعريته والإيحاء نقدياً بنزوله عن رتبة الطائي وأبي الطيب.

وكان مما فضح اضطراب حسه لديه نقيصتان عجز البحرني غير ما مرة عن إخفائهما هما: الإخلال بموسيقى الأوزان وسوء بناء القوافي.

١ - الإخلال بموسيقى الأوزان والأبنية الصرفية: شخص أبو العلاء هذا الإخلال في عجز البحرني عن الاستثمار السليم للزحافات وكسره الصريح للوزن، فالمزاحفة في الشعر تغيير كمي لإيقاع الأوزان بالنقصان من الأجزاء، والغريزة الشعرية كما تبين^(١) لا تتقبل هذا النقصان تقبلاً متشابهاً، فإذا كانت بعض الزحافات تلذ السمع وتزيد الوزن إطراباً، فإن زحافات أخرى تؤذي لإساعتها إلى البناء الإيقاعي فتكرها الغريزة وترفضها.

ومن بين هذه الزحافات المنكرة الطي في البسيط الذي لاحظ الشيخ كثرته في شعر أبي عباد، ومن ذلك قوله:

أَمْنَنِي غَوْلٌ أَوْجَالِي وَجَاوِزٌ بِي

فِي كُلِّ مُطَلَبٍ غَايَاتِ أَمَالِي^(٢)

وقد «كان في النسخة» «أمنتني» وهو تصحيف، ولا ريب أن أبا عباد قال «أمنني» يُخْبِرُ عن ابن مِكال، وجاء به على الزحاف لأنه يَسْتَعْمِلُ هذا الفن كثيراً في قصائده، ومن عَرَفَ مَنَهَبَهُ لم يعدل عن هذه الرواية.

(١) انظر ما تقدم: فاعلية الغريزة.

(٢) عتب الوليد: ص ١٨٣، وانظر النيدان: ص ١١٩٧.

وقلما تخلو أوزانه التي في هذا المنهج من مثل هذا النوع مثل قوله:

لَمْ تُرْ كَالْبَقَرِ الْأَغْفَالِ سَائِمَةٌ

مِنَ الْحَبَلِ لَمْ تُحْفَظْ مِنَ الذَّيْبِ^(١)

إن كثرة هذا النوع من الزحاف المسمي إلى موسيقى البسيط واطراده في شعر الوليد، دليل في رأي الشيخ على أنه كان لاضطراب حسه عاجزاً عن التحكم في جماليات الزحاف والتنبؤ بتأثيره في موسيقى الوزن وإيقاعه، وهو عجز لا يظهر في ركوبه الزحاف عندما يكون مكروهاً مؤذياً للسمع ولكن في تجنبه إياه عندما يكون حسناً ملذاً للسمع، فالغريزة لا تنكر الزيادة في الأوزان أو النقصان منها إنكاراً مطلقاً كما أوضحت، لأن قبولها أو رفضها للبناء الإيقاعي يرتبطان في رأيه بكل وزن على حدة لأن الزحافات ليست كلها حسنة في السمع حتى يُحث الشعراء على ركوبها، كما أنها ليست كلها مؤذية له حتى يُحثوا على تجنبها، والحس الشعري السليم هو القادر وحده على تحديد الموضع الذي تكون فيه المزاخفة أو تجنبها ملذنين للسمع أو مؤذيين له.

إن المعري الذي كان يدرك بغريزته الخالصة وخبرته الشعرية أن هناك أوزاناً «من الشعر لا يحسن استعمالها حتى يُحذفَ منها شيء»^(٢)، ويستقبح «مجيء مفعولات صحيحة في حشو المنسرح»^(٣)، كان مقتنعاً بأن البحري ما كان ليتوسل إلى طي هذا الجزء في حشو الوزن المذكور صرفياً بتخفيف الهمزة في (الشنان لتصبح الشنان) لو وهبت له الغريزة الخالصة، فقله:

مَرَّتْ عَلَى عَزْمِهَا وَلَمْ تَقِفِ

مُبْدِيَةً لِّلشَّنَانِ وَالشَّنْفِ^(٤)

(١) عبث الوليد: ص ١٨٣. وانظر بيت البحري الوارد في آخر القولة، في ديوانه: ص ٩٤، برواية: كالنفر.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٩٩.

(٤) عبث الوليد: ص ١٤٥. وانظر الديوان: ص ١٤٠٣.

إذا أنشد فيه «الشَّنَان» بالهمز ففي الوزن شيءٌ تُنكرُهُ الغريزة، وليس بنقص^(١).

ولم يكن هذا المثال متفرداً في شعر البحتري حتى يحمل على سوء الإنشاد وتغيير الرواية لأن اطراد^(٢) هذا العيب الصرفي في شعره هو الدليل الذي اعتمد عليه الشيخ في اتهامه لحس الشاعر وغريزته.

فالطي في الجزء السادس من المنسرح الأول زحاف ملازم^(٣) استعذبتة الأسماع لأن اطراده في المنسرحيات جعله كالأصل فيها، لكن البحتري لدى الشيخ يبدو كالمخل بهذه العذوبة حين يقول:

يَوْمٌ بَعْمَى تُجَلَى بِطَلْعَتِهِ الْـ
فَمَاءٌ أَوْ لَيْلَةٌ بِقَطْرُئِلِ

فَ «لَوْ شَدَّدَ أَبُو عِبَادَةَ بَاءَ «قَطْرُئِلِ» في هذا المَوْضِعِ لكان في البيت ما تُنكرُهُ الغريزة، وليس هو بالكسر لأنه رَدُّ إلى الأَصْلِ»^(٤)، ولا وجه للتخفيف هنا في رأي الشيخ لأن تخفيف المشدد «إنما يُستعملُ في القوافي المقيدة إذا وَقَعَ الحرفُ اخِرًا، فأما إذا كان مُتوسِّطاً فتخفيفه لا يُعرف»^(٥).

وإذا كان ورود هذه الزحافات المنكرة في أشعار بعض الأوائل والمحدثين^(٦) يهون من قبحها بعض التهوين، فإن كسر الأوزان يعد لدى الشيخ إخلالاً فاحشاً بالشعرية

(١) عبث الوليد: ص ١٤٥. والمقصود بقوله: وليس بنقص، أن ما تنكره الغريزة في البيت ليس زحافاً ينقص من الوزن، وإنما هو إبقاء للجزء مفعولات على أصله دون نقصان.

(٢) انظر ما تقدم، حيث بسط الحديث عن تحليل أبي العلاء لإنكار الغريزة استعمال البحتري لمفعولات في المنسرح غير مزاحفة في قوله: من يتجاوز على مطاولة الـ ... عيش تقفع من ملة عمده، وقوله: عاد بحسن الدنيا ويهجتها خليفة الله المرتجى صفده.

انظر النص كاملاً في عبث الوليد: ص ٩٩، وانظر البيتين في ديوانه: ص ٧٣٦ - ٧٣٧
(٣) انظر الفصول والغايات، ص ١٣٤، حيث يفرق الشيخ بين الطي المفاقر الذي يزول عن الجزء، وبين الطي الملازم الذي «يكون لازماً للجزء أبداً لا يفارقه».

(٤) عبث الوليد: ص ٢٠١ - ٢٠٢. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ص ١٨٤٩.

(٥) عبث الوليد: ص ٢٠١.

(٦) نفسه: ص ٩٩.

لأنه خلط للمنظوم بالمتنثر، ومثل هذا الخلط لا يقع فيه إلا من سقمت غريزته واضطرب حسه، ولم يكن أبو عبادة بمنأى عن هذه التهمة، فبيت الخفيف:

بَعُدْتُ فِيهِ الشَّعْرَى مِنَ الْجَوِّ حَتَّى

لَيْسَ فِيهِ مِنْ مُوقِدٍ لِحُزُورٍ

«يُرَوَّى عن البحري بزيادة حرفين وهو كَسْرٌ، وتقويمه: بَعُدْتُ الشَّعْرَى أَيُّ بَعُدْتُ فِيهِ...»^(١).

ولا ينفي الشيخ أن بعض ما أصاب شعر البحري من إخلال بالبنية الإيقاعية يعود إلى ضعف غرائز بعض الرواة، كما يتبين من الضعف الذي وقف عليه في رواية من روى «قريب» بدل «قربت» في قوله: (قَرُبْتُ مِنَ الْفَعْلِ الْكَرِيمِ يَدَاكَ)، فَ «مَنْ رَوَى «قَرِيبٌ مِنَ الْفَعْلِ الْكَرِيمِ نَدَاكَ» فَقَدْ غَلَطَ غَلَطًا بَيِّنًا وَدَلَّ عَلَى أَنَّهُ لَا يَعْرِفُ وَزْنَ الشَّعْرِ بِالْغَرِيزَةِ، لِأَنَّهُ إِذَا رَوَى هَذِهِ الرِّوَايَةَ كَانَ النِّصْفُ الْأَوَّلُ مِنَ الطَّوِيلِ الثَّالِثِ، وَالْقَصِيدَةُ مِنَ ثَانِي الْكَامِلِ، وَذَلِكَ بَيِّنٌ عَلَى مَنْ لَهُ أَقْرَبُ حِسٍّ»^(٢)، لكن ذلك في رأيه لا يبرئ غريزة الشاعر، لأن تردد الكسر في بعض قصائده وتجانسه دليلان لديه على اضطرابها وعدم إحساسها ببعض أنواع الاختلال الإيقاعي رغم كونها كسرًا صريحًا يحول الشعر إلى نثر.

فمن الأبيات التي تروى للبحري قوله:

وَلَمَّاذَا تَكَرَّرَ النَّفْسُ شَيْئًا

جَعَلَ اللَّهُ الْخُلْدَ مِنْهُ بَوَاءً^(٣)

(١) عبث الوليد: ص ١١٢. وفي الديوان: ص ٨٨٧. بعثت فيه الشعري من الجو في ال... حكم فلا موقد لنار الهجير.

(٢) عبث الوليد: ص ١٦٢. وانظر البيت في ديوان البحري: ص ١٥٦٨.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٧. ورواية الديوان (ص ٤٠): ولماذا تتبع النفس شيئًا... جعل الله الفردوس منه بواء.

وقد «كان في النسخة» جعل الله الفردوس منه بواء» وهو كَسَرٌ، والتغييرُ الذي ذَكَرَهُ ابْنُ العمِيدِ: جعلَ اللهَ الخلدَ منه بواء. وقد جاءَ أبو عبادَةَ في شعرِهِ بمثلِ هذا في غيرِ مَوْضِعٍ، مِنْ ذلكَ قولُهُ:

وَأَكْثُ الْأَيَّامِ بِالْحُسْنِ أَنْ يُؤْ
تَرَ عَنْهُ يَوْمُ الْمَهْرَجَانِ الْكَبِيرِ

تقويمُهُ «ذو المهرجانِ الكبيرِ» أو نحوُ ذلك، وهذا كَسَرٌ متجانِسٌ لأنَّهُ زيادةُ حرفينِ - الأولُ متحرِّكٌ والثاني ساكِنٌ - في الوزنِ الذي يُسمَّى الخفيفُ^(١).

ويبدو أن أبا العلاء رغم نفوره من طباع البحري وميله إلى تصيد الزلات التي تسمح بالتشكيك في سلامة حسه الشعري، كان يقف حائرًا أمام هذا التعارض بين شهرة الشاعر ومكانته بين الشعراء وبين ما يأتي به في أشعاره من أبنية نافرة مختلفة الإيقاع، ولذلك نجده بعد تعبه في تقويم خلل أحد الأبيات يكتفي بأن يعد ذلك عجيبة من عجائب البحري الإيقاعية.

فالرسم «أجا» في قوله:

كَالرَّفِيقَيْنِ فِي رَفِيقَيْنِ مِنْ
جَا وَسَلَمَى لَمْ يُوجِفَا فِي عُقُوقِ^(٢)

أتى محيرًا للشيخ لأن أقرب صوره اللغوية تخل بالوزن وتكسره، ولأن صوره البعيدة التي يستقيم بها قد تكون مما لم يخطر^(٣) بذهن الشاعر، فقد «كان في النسخة» مِنْ أَجَاءٍ مَمْدُودًا وذلك كَسَرٌ، وفي نُسخةٍ أخرى «من [أجا]^(٤)» على مثال أَفْعَلْ،

(١) عبث الوليد: ص ٢٧. ورواية البيت الثاني فيه (٨٨٧): وكان الأيام أوثر بالحدس. ن عليها نو المهرجان الكبير.

(٢) عبث الوليد: ص ١٥٦. وفي الديوان (ص ١٤٨٦):

كالرفيقين في الرفيقين من أج لم إن وسلمى لم يوجفا في عقوق.

والكسر فيه بين.

(٣) كان الشيخ يستكثر على البحري معرفة شوارد اللغة وما أشبه ذلك من محفوظ أهل العلم وفصحاء الشعراء.

(٤) ورد في الأصل أجا، وهو تصحيف بين.

وينبغي أن يكون خُفَّفَ الهمزة الموجودة في «أَجَا» وزادَ بعد الهمزة الأولى أَلِفًا كما زيدت الألف للضرورة في الدُّرْهَامِ والعُقْرَابِ.. وساغَ له ذلك لأنَّ أَجَا اسمٌ مَعْرِفَةٌ، والشعراءُ يجتريون على تغييرِ الاسمِ العَلَمِ كما قال دُرَيْدٌ: أَخُنَاسُ..... أرادَ خُنَسَاءَ، ولو رُوِيَتْ «أَجَاي» بهمزٍ بعد الجيم لكانَ أشبه، كأنه قد سُمِّيَ بِأَجَاي مِنْ صفاتِ الظَّليمِ..... ولو رُوِيَتْ مِنْ أَجَا مَقْصُورًا ليس بعدَ همزته الأولى مدَّةٌ بل هو على مثالِ رَحَى لكان ذلك سائغًا عند الخليلِ وطبقته، ولأبي عبادَةَ في شعره عَجَائِبُ. وما أظنه كان يَسْتَحْسِنُ مثلَ هذا الزحافِ، على أن الكسرَ قد وُجِدَ في ديوانه، وهو شَرُّ من الزحافِ^(١).

إن قبح زحاف الكف الذي ينشأ من الصورة «أجا» يبدو للشيخ أشنع من أن يستحسنه شاعر مشهور كالبحتري، لكن من يكسر الأوزان لا ينزه - في رأيه - عن أن يأتي بمثل ذلك، وهي إدانة لا تعيبه بالإساءة إلى موسيقى الشعر فحسب، ولكن بالعجز عن تمييز الشعر من النثر، ومن يعيب بذلك لا يمكن أن يكون من بين من يشهد له أبو العلاء بالعبقرية.

إن حديث الشيخ في عبث الوليد عن زحافات البحتري المستقبحة التي وصفها بالعجائب، لم يكن شهادة للشاعر وكشفًا عن أصالة إبداعه الشعري كما توهم بعض الدارسين^(٢)، ولكنه كان برهنة على أن غريزته الشعرية لم تخلص الخلوص الذي يجعله أهلاً لأن يلحق بأبي تمام وأبي الطيب.

ب - سوء بناء القوافي: يفرق أبو العلاء في حديثه عن إخلال البحتري ببناء القوافي بين ما تعدده غريزته ضعفًا في البنية وبين ما يعد عيبًا صريحًا، فالشاعر في قوله:

أَبَا جَعْفَرٍ لَيْسَ فَضْلُ الْفَتَى

إِذَا رَاحَ فِي فَرْطٍ إِعْجَابِهِ

(١) عبث الوليد: ص ١٥٧ - ١٥٨. ومقصود أبي العلاء أن الوزن يستقيم بـ: أَجَاي بسكون الجيم، وأَجَا بمد بعد الهمزة، وأنه يزاحف مزاحفة قبيحة بـ: أَجَا (فاعلات)، ويكسر بلجاء.

(٢) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٥٩، حيث يزعم الدارس أنه يقترب من مقولة الأسلوب هو الرجل، ويشهد للبحتري بالفريقة الشعرية الجيدة التي جعلته يلعب على حبال النغم حرًا.

ولكنه في الفَقَالَ الكَرِيـ

م والخُلُقِ الأشْرَفِ النَّابِهـ

قد «جاء بالنابِه مع إعجابه، فجمع بين الهاءِ الأصليةِ وهاءِ الإضمارِ، وذلك قليلٌ...»^(١)، وإذْ كان الفحول قد استعملوا ذلك وكان كثير من المحدثين استحسنوه، وكان أبو الطيب نفسه قد جاء بمثله^(٢)، فإن عده من العيوب الصريحة سيكون مبالغة منه في تقدير الخلل، ولذلك نجده يكتفي في مؤلف آخر بعده ضعفاً لا تحتمله غريزته الشعرية، منها على أن هذا التقدير هو رأيه الخاص في بناء القوافي: «وليس هو بَعِيبٌ، إلا أنني أجعلُه ضعفاً في البِنْيَةِ»^(٣).

أما العيوب التي اتفق معظم النقاد على عدها كذلك فقد وجد أبو العلاء في شعر البحرى منها ما عده كثيراً بالقياس إلى قلة عيوب القافية التي ذكرها العلماء، ومن بينها يطاؤه في قوله:

هَلْ لِلنَّدَى عَذْلٌ فَيَغْدُو مُنْصِفاً

مِنْ فِغْلٍ إِسْمَاعِيلِ بْنِ شِهَابِهـ

أَزْرَى بِهِ مِنْ غُنْدَرِهـ بِصَدِيقِهـ

وَعَقُوقِهـ لِأَخِيهِ مَا أَزْرَى بِهِـ

يَفْخُزَانِ يَنْتَخِبُ الْكَلَامَ كَأَنَّهُ

جَيْشٌ لَدَيْهِ يُرِيدُ أَنْ يَلْقَى بِهِـ

فقد «رُدِّدَ «به» مرتين...»^(٤)، وترديد نفس اللفظة في القوافي إخلال ببنائها، لكن الإيطاء يبدو أقل إنكاراً من عيوب أخرى تتبعها الشيخ في شعر البحرى هي السناد بمختلف أنواعه، الحركي منها والحرفي.

(١) عبث الوليد: ص ٣٩. ورواية الديوان (ص ٣٣٧): ... والخطر الأشرف النابِه.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ٤٠.

(٣) مقدمة اللزوم: ٣٢/١.

(٤) عبث الوليد: ص ٤٤. وانظر ديوانه: ص ٨٨.

فالشاعر يقول في نونيته التي مطلعها: (هُمُ أَلَى رَائِحُونَ أَمْ غَادُونَا):

سَارَ يَسْتَقْزِشُ النُّجُومَ إِلَيْهِمْ

في سوادِ الظلماءِ حتى طَفَيْنَا

و«طَفَيْنَا بفتحِ الطاءِ لا غير...»^(١)، والخلل في اجتماع الفتحة قبل الياء اللينة في طفينَا مع الضمة والكسرة قبل واو الردف ويائه الممدودتين في باقي قوافي القصيدة، وإذا جاؤوا بالضمة والكسرة مع الفتحة فذلك عندهم عَيْبٌ، وهو من السُّنَادِ، وَيَجِبُ أَنْ يَكُونَ فِي الْمُقَيَّدِ أَشْنَعٌ^(٢)، ولم يرد سناد الحذو هذا في قافية مقيدة حتى يوصف بأنه في غاية الشناعة، إلا أن الإطلاق لا يسقط عنه هذه صفة العيب والقبح.

وفي قصيدة لامية^(٣) مجردة القوافي يأتي البحري بواو الردف قبل الروي في أحد الأبيات فيقول:

ذَاكَ فَضْلٌ أَوْتِيئُهُ كُنْتُ مِنْ بَيْنِ

مِنِ الْبَرَايَا بِهِ أَحَقُّ وَأَوْلَى^(٤)

و«قوله: «أَوْلَى» فيه سِنَادٌ، وهو عَيْبٌ عند المتقدمين...»^(٥)، إلا أن ما خفف من شناعة سناد الردف هنا «أَنَّ مَا قَبْلَ الْوَاوِ مَفْتُوحٌ، وَأَنَّ آخِرَ أَوْلَى مِنْ نَفْسِ الْكَلِمَةِ وَلَيْسَ هُوَ لِلْوَصْلِ...»^(٦)، ومثله قول أبي الطيب: (فَتَحَلَّوْا لِي) في قصيدة له جردت قوافيها من الردف^(٧).

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٥. وانظر ديوانه: ص ٢١٦٤.

(٢) مقدمة اللزوم: ٢١/٨.

(٣) مطلعها: إن سير الخليل لما استقلا... انظر عبث الوليد: ص ١٧٢، وديوانه: ص ١٦٥١.

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٢، وانظر ديوانه: ص: ١٦٥٤.

(٥) عبث الوليد: ص ١٧٢.

(٦) عبث الوليد: ص ١٧٢.

(٧) لاميته: كدعواك كل يدعي صحة العقل... ديوانه: ص ٢١٤، وفيها يقول:

تمر الانابيب الخواطر بيننا وتذكر إقدام الأمير فَتَحَلَّوْا لِي

ولو جاء في قصيدة أبي عبادَةَ «قُولَا» مع «وَصَلَا» لكانَ أَشْنَعُ من هذا، وكذلك لو جاء في قصيدة أبي الطَّيِّبِ بالقولِ أو الصُّوْلِ لكانَ أَشَدَّ بُعْدًا، فأما لو جاء بالقولِ والطُّولِ فإنه كانَ يَشْتَدُّ الْعَيْبُ»^(١).

ولا يخفى ما في هذا التسويغ من دهاء نقدي إذ بضدها تتميز الأشياء، فشدة العيب التي خلا منها السناد في القصيدة السابقة تبدو صريحة في لامية ثانية^(٢) للبحراني غير مردوفة القافية يقول فيها:

فلا تُأَلْ في هَجْرِي فَإِنِّي مُصَمَّمٌ

على صِلَةٍ بِالْعُتُ فِيهَا فَمَا أَلُو^(٣)

فـ «قوله» «ألو» الواجب فيه تخفيفُ الهمزةِ الثانيةِ لأنَّ أَصْلَ الْفِعْلِ قد اجتمعت فيه همزتان: همزةُ الْأَصْلِ وهي الثانيةُ، وهمزةُ الْمُخْبِرِ عن نفسه وهي الأولى، فإذا وَقَعَ التخفيفُ صار في الأبياتِ سِنَادٌ قَلَمًا يَجِيءُ مثله في شعرِ المتقدمين لأنَّ مَنْ فَعَلَ مِثْلَ هذا فكأنما أَتَى بِمَالٍ وَحَالٍ مع فَضْلٍ وَأَهْلٍ، وذلك غيرُ مُوجُودٍ»^(٤).

ولا يخفف من شناعة هذا السناد - في رأي الشيخ - توهمُ الخليل تحقيق الهمزة الثانية وإثباتها في شعر لامرئ القيس جمع فيه بين «أخرا» و«تغيرا»^(٥)، لأن «كثيرًا من الرواة لَمْ يَرَوْا هذا البيت»^(٦)، و«أَنَّ غَيْرَ الْخَلِيلِ من العلماء يَكْرَهُ ذلك»^(٧)، فضلًا عن كون اجتنبه في منهج الخليل نفسه أفضل^(٨).

(١) عبث الوليد: ص ١٧٢.

(٢) قوله: إجد لنا منك الوداع انتواة ... وكنت وما تنفك يشغلك الشغل. ديوانه: ص ١٦٦٨، وعبث الوليد: ص ١٧٥.

(٣) عبث الوليد: ص ١٧٥. ورواية الديوان (ص ١٦٦٨): على حجرة بالغت...

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٦.

(٥) قوله: إذا قلت هذا صاحب قد رضيت ... وقرت به العينان بدلت أخرا

كذلك جدي ما أصحاب واحدًا ... من الناس إلا خائني وتغيرا. ديوانه: ص ٦٩ مع رواية واحدًا عوض صاحبًا.

(٦) رسالة: عطية: ص ١٢٠.

(٧) نفسه: ص ١٢٠.

(٨) نفسه: ص ١٢٠.

إن أبا العلاء في كشفه عن ضعف بناء بعض القوافي في شعر أبي عباد لا ينكر أن ضعفها يتفاوت، فيكون أحياناً هيناً كسناد الإشباع في قوله جامعاً بين كسرة الدخيل وضمته في إحدى لامياته المؤسسة^(١):

لَقَدْ وَفَّقَ اللَّهُ الْمُؤَفَّقَ لِذِي

أَتَاهُ وَأَعْطَى الشَّامَ مَنْ كَانَ يَأْمُلُهُ

إنَّ ضَمَّهُ الميم مع الكسر الذي قبله وبعده في القوافي مَكْرُوهٌ بعضُ الكراهة....^(٢) خلافاً لشناعة الفتحة معهما، وكسناد التأسيس في قوله:

خَلَّ قَرِيبٌ بَعِيدٌ فِي تَطَلُّبِهِ

والموتُ أسهلُّ عِنْدِي مِنْ تَفْضِيهِ

يفديكَ بالنفسِ صَبٌّ لو يَكُونُ لَهُ

أَعَزُّ مِنْ نَفْسِهِ شَيْءٌ فَدَاكَ بِهِ^(٣)

فـ «فَدَاكَ بِهِ» مَعَ «تَغَضُّبِهِ» مَكْرُوهٌ، وَقَدْ أَجَارَ الْقَدَمَاءُ مِثْلَهُ، وَإِنَّمَا احْتَمَلُوهُ لِأَنَّ الْأَلِفَ الَّتِي فِي «فَدَاكَ» فِي كَلِمَةٍ مَنْفَصِلَةٍ مِنَ الْكَلِمَةِ الَّتِي فِيهَا الرَّوِيُّ، وَهُوَ قَوْلُهُ: بِهِ^(٤).

لكن حس الشاعر يضطرب أحياناً اضطراباً شديداً فيأتي بالشنيع^(٥) الصريح كجمعه في قوافي دالية^(٦) له «أَكْثَرَ فِيهَا مِنَ السُّنَادِ»^(٧) بين «لَا عِدَى» و«مُعَاوِدَا» و«لِلْأَعْلَى يَدَا» و«أَبْعَدَهَا مَدَى» و«وَالِدَا» و«يَافِدَا» و«تَارَكُهَا سُدَى» و«حِينَ تَسَانَدَا»

(١) قوله: أرحم في إلی الظنون وإنما ... أخا تل في وجدي بها من أخا تل. ديوانه: ص ١٦٩٢، وعبث الوليد: ص ١٧٨.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٨. وانظر الديوان: ص ١٦٨١.

(٣) ديوانه: ص ٢٠٣، وعبث الوليد: ص ٦٣. وفي الأصل: «يفديك بالناس»، وهو تصحيف بين.

(٤) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٥) انظر قول الشيخ في: (رسائله/ عطية: ص ١٢٢) عن شناعة سناد التأسيس في داليته المشار إليها في الهاش اللحق: «وقد دخل في ما هو أشنع من هذا، أليس هو الذي يقول:.....».

(٦) قوله: من رقة أدع الزيارة عامداً..... عبث الوليد: ص ١٠٠، وديوانه: ص ٨٢١.

(٧) عبث الوليد: ص ١٠٠. وانظر: رسائله/ عطية: ص ١٢٢.

و«ما هَدَى»^(١)، والسبب في دخوله في هذه الشناعة - حسب رأي الشيخ - أنه ظن «أن الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها يصلح أن تكون تأسيساً فتجيء مع الداء وصاعداً، وذلك مُجمَع على رفضه عند مَنْ تَقَدَّمَ..... وإنما تَضَعُفُ بعضُ الغرائز في غيرِ المؤسَّس فتجيءُ بالتأسيس، أو في ما بُنِيَ عليه فتجيءُ بما هو خالٍ منه»^(٢).

إن تتبع أبي العلاء لعيوب القافية في شعر البحتري لم يكن رغبة منه في الإشارة المدرسية المجانية إلى أنواع السناد في قوافيه كما اعتقد بعض الدارسين^(٣)، ولكنه كان فضحاً لسقطات موسيقية تزيد القارئ اقتناعاً بأن من جعله النقاد وحده الشاعر^(٤) لم يكن أهلاً حتى لأن يلحق بصاحبيه بله سبقهما.

إن الشاعر الذي يخل بإيقاع أوزان شعره ونغم قوافيه ينبئ في رأي الشيخ عن حس مضطرب وغريزة غير خالصة، ومن يضطرب حسه يظل وإن جهد عاجزاً عن أن يبلغ بالشعر غايته في الجودة فينال لقب الشاعر المجيد.

٢ - اعتلال الفصاحة وفقر المحفوظ: افتخر أبو الطيب بأن فصاحته بلغت من القوة والخلوص ما جعله يعجز عن التخفي والتنكر بالتظاهر بالعي واللحن^(٥)، وافتخر الشعراء الأعاجم بعده بأنهم رغم انتسابهم إلى كسرى وسابور قد أصبحوا بلسانهم العربي الفصيح^(٦) ينتسبون إلى لؤي أو خندف أو غيرهما من رموز الفصاحة السليقية.

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٠٠، ورسائل أبي العلاء/ عطية: ص ١٢٢. وانظر ديوان البحتري: ص ٨٢١ - ٨٢٦، والحياة الأدبية في الشام: ص ٧١٨، والعروض والقوافي. ص ١٨١، حيث يشير المؤلف إلى وهم صاحب « الحياة الأدبية....» في تفسير السناد الذي يشير إليه أبو العلاء.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٣) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٦٠ - ٦١، حيث يكشف المؤلف من خلال تعرضه لرأي أبي العلاء في سناد البحتري عن جهل صريح بالاوليات المدرسية لعلم القافية رغم الحداثة المنهجية التي يدعيها لبراسته.

(٤) المقصود عندهم أبا تمام وأبا الطيب حكيمين.

(٥) انظر قوله: وكلمة في طريق خفت أعربها ××× فبهتدي لي فلم أقدر على اللحن. ديوانه: ٣٤٤/٤.

(٦) انظر قول الرستمى: إذا نسبوني كنت من آل رستم ××× ولكن شعري من لؤي بن غالب. يتيمة الدهر: ٣٠٠/٣.

ولم يكن هذا النوع من الفخر عديم الدلالة في عصر كان شعر السليقة قد تحول فيه إلى صناعة تتعلم، وأصبحت فيه فصاحة الشاعر التي كانت تعد الطريق الأول إلى التجويد خبرة تكتسب، لأن عصر فصاحة الفطرة كان قد ولى لتحل محله عصور الفصاحة المستفادة من العلم باللغة وحفظها بالسماع على كبار العلماء، قبل الانتقال إلى البوادي لصقل المحفوظ اللغوي بمعاشرة الأعراب^(١).

لقد استطاع أبو تمام بعلمه وسعة محفوظه أن يفصح فصاحة من استشهد بشعرهم من الفحول حتى هم^(٢) العلماء بالاحتجاج بشعره، وكان المفروض أن يكون البحرّي العربي الصريح الذي نشأ في البادية بين أقحاح العرب فوصف لما نزل الحاضرة بأنه بدوي تحضر^(٣)، أهلاً لأن لا يجادل أي ناقد في فصاحته أو يشكك فيها، لكن الصورة التي رسمها له الشيخ تجعله يبدو بعيداً عن هذا، فكما شكك في حسه وغيروته شكك في سلامة^(٤) فصاحته، وذلك من خلال تجاوز تصحيح أخطاء الناسخ في ديوانه إلى الكشف عن مظاهر اعتلال لغته الشعرية.

ويمكن تلخيص هذا الاعتلال في أربعة مظاهر أكثر الشيخ من التنبيه عليها هي: الرداءة ثم الليونة والضعف فمشاركة العامة في لغتهم ففساد القياس.

١ - الرداءة: لَفَتْ ائْتِبَاهَ أَبِي الْعَلَاءِ قَوْلُ الْبَحْثَرِيِّ فِي إِحْدَى قِصَائِدِهِ:

غَلِظَ فِي جِرْمِهِ يَشْفَعُهُ

حَسِبْتُ أَهْزَلَ بِاللُّؤْمِ فِدْقِي^(٥)

(١) نبه أبو العلاء على أن الأعراب في عصره كانوا مفتقرين إلى فصاحة أجدادهم. انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٩، والمبدل.

(٢) انظر مقدمة خزنة الأدب للبغدادي: ٤ / ١.

(٣) انظر للوازنة: ٢٦ / ١ - ٢٧.

(٤) قارن هذا التشكيك بقوله منها بفصاحة الوزير المغربي: «وليس النصر بقديم العصر، ولا التجويد بنهاب أبد الأبيد». رسائله/ عطية: ص ٣٠ - ٣١ / وتحقيق إ. عباس: ١٧٧ / ١. وانظر قوله عن ابن أبي حصينة: «وهو وإن

كان متأخراً...» مقدمة شرحه لديوانه: ٣ / ١.

(٥) ديوانه: ص ١٤٦٩. وانظر عبث الوليد: ص ١٥٨.

فقال: «أَهْزَلَ بِاللُّؤْمِ فَدَقَّ» من قولهم: أَهْزَلْتُ الدَّابَّةَ، وهي لغة رديئة^(١).

واستوقفه قوله:

خَلَّائِقُ مَا تَنْفَكُ تُوقِفُ حَاسِدًا

لَهُ نَفْسٌ فِي إِثْرِهَا مُتَرَاَجِعُ

و(المعروف «وَقَفْتُ الدَّابَّةَ وَالرَّجُلَ»، وقد حُكِيَ «أَوْ قَفْتُ الدَّابَّةَ» وهو رديءٌ. ولو رُوِيَتْ «ما تنفك توقف» لَخَلَصَتْ من هذه الشبهة بِرَدِّهَا إِلَى مَا لَمْ يُسَمَّ فاعِلُهُ^(٢)).

ومثل ذلك لديه في الرداءة تسكيئُه الفتحه^(٣) في طرسوس، وجمعه بين ال التعريف والإضافة في قوله: (الْمَائَتِي صَفْعَةً)^(٤) وقوله: (المائة الدينار)^(٥)، واشتقاقه المصدر من أَرَزَى عليه بدل زَرَى عليه، و(إنما المعروف أَرَزَيْتُ بِهِ وَرَزَيْتُ عَلَيْهِ، وقد عابوا على ابن تَرِيدٍ قوله في رسالةِ الجمهورِ: إِلَى الْإِزْرَاءِ عَلَى عِلْمَانَا، وقد حَكَى بعضُ أَهْلِ اللُّغَةِ «أَرَزَيْتُ عَلَيْهِ»، وليس بمعروفٍ وإنما الفصيحُ «أَرَزَى بِهِ»...^(٦)).

ويعزي الشيخ هذه الرداءة إلى أن شاعرية الوليد كانت أسيرة للغة المحدثين الرديئة، فهو يأتي في أحد أبياته بينشو وهو يقصد ينشأ، و(إنما القياسُ يَنْشَأُ عَلَى تَخْفِيفِ الهمزة لأن الكلامَ: نَشَأَ يَنْشَأُ، ويجوزُ أن يكونَ قالها أبو عبادَةَ «ينشو»، لأنَّ المحدثين يَأْلَفُونَ ذلك، وهو رديءٌ لأنهم يقولون: نَشَأَ يَنْشَوُ، وَلَا حَكْيَ ثِقَّةٍ «نَشَوْتُ» فِي مَعْنَى «نَشَأْتُ»^(٧)).

(١) عبث الوليد: ص ١٥٨.

(٢) نفسه: ص ١٣٧. وانظر ديوانه: ص ١٣٠٥.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٢٢٥. والمقصود قوله: وتوافقت خيلاك من أرض طرسو... س وقاليفلاً بأزْد بُنُونًا، فقد «سكن راء طرسوس وذلك رديء». عبث الوليد: ص ٢٢٥. ورواية الديوان (ص ٢١٦٦): بَارْدِنُونًا.

(٤) قوله: ... إزال عنك المائتي صفعه. ديوانه: ص ١٢٢٣، وعبث الوليد: ص ١٢٨، حيث قول الشيخ: «إن أضاف إلى القافية فرديء...».

(٥) قوله: المائة دينار منسية ... في عدة إتبعته خلفا. ديوانه: ص ١٣٩١، وعبث الوليد: ص ١٤٨، حيث قول الشيخ: «المائة دينار رديء».

(٦) عبث الوليد: ص ١٤٧. والمقصود قول البحرني: إن إتبع الشوق إزراءً عليه فقد ... ديوانه: ص ١٣٧٧.

(٧) عبث الوليد: ص ٢٠٦. والمراد قوله أجد النار تستعار من النار، وينشو من سقم عينيك سقمي ديوانه: ص ١٩٣٦.

وهذا الاشتراك في رداة اللغة بين البحرّي والمحدثين هو ما أوماً إليه الشيخ في مقدمة الكتاب بقوله: «وما يَجْتَلِبُهُ أمثاله»^(١).

إن البحرّي الذي كان لا يحفل بضرورة ولا حذف كان كثير الجرأة^(٢) على الرديء من الاستعمالات، وإذا كان الشيخ قد رد بعض هذه الرداءة إلى أنه كان «يَتَّبِعُ أبا تمام في كثير مما يستعمله»^(٣)، فإن هذا لا يعني أن الطائي الأكبر - في رأي الشيخ - كان يشارك تلميذه في هذه النقيصة، فشاعرية البحرّي - خلافاً لشاعرية أبي تمام - كانت في رأي الشيخ أضعف من أن تتخذ من الجرأة على اللغة طريقاً إلى الابتداع والابتكار^(٤).

ب - ليونة اللغة وضعفها: تظهر هذه الشبهة في استعمالات لا يكون فيها البحرّي مشاركاً للمحدثين في لغتهم، ولكن لطبقة من القدماء في تخنث أشعارهم وليونتها، وهي طبقة^(٥) كان أبو العلاء ينسب أشعارها رغم تقدم زمانها إلى الليونة والضعف^(٦).

ومن صور هذا الضعف في رأيه^(٧) قول ابن أبي ربيعة: (.. كَلَاكَ بِحِفْظٍ رَبُّكَ الْمُتَكَبِّرُ)، وقول العرجي: (.. وَتَبَوَّأُوا لِنَفْسِهِ بَطْحَاها)، وحين يقول البحرّي:

أَمَا وَزَعْنِي النَفْسُ عَنْ بَيْنِ مُلْصِقٍ

إلى النفسِ يَنْكَأ بَيْنَهُ وَيَغُولُ

يجعله الشيخ مشاكلاً لهما في ذلك، فقد خفف همزة في يَنْكَأ في يَنْكَأ، و«في شعره من هذا شيء كثير، وتركه أحسن. وهو قليل في الفصاحة الأولى، وإنما يجيء في أشعار الضُعَفَاءِ منهم كالْعَرَجِيِّ وطبقته»^(٨).

(١) عبث الوليد: ص ٦٨.

(٢) نفسه: ص ٦٠.

(٣) نفسه: ص ٦٠.

(٤) انظر ما تقدم.

(٥) نكر منهم أبو العلاء عمر بن أبي ربيعة ووضاح اليمن والعرجي، والحق بهم كل من جرى سجرهم من شعراء مكة والمدينة، وكذا عدي بن زيد لسكانه الحاضرة. انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٦) انظر عبث الوليد: ص ١٤٨، حيث يشير إلى شعر ضعيف لوضاح اليمن، وانظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٧) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧، حيث يستضعف تخفيف الهمزة في كَلَاكَ وتَبَوَّأُوا في البيتَيْن اللاحقين.

(٨) عبث الوليد: ص ١٩٧. ورواية الديوان: (ص ١٨٣١): ... إلى النفس تبكي بينه وتغول.

لقد كان البحرّي في رأي الشيخ ينظر إلى أشعار من لم يعرفوا بالجزالة من القدماء، وتلك أشعارُ «لا ينبغي أَنْ يُلْتَفَتَ إِلَى مِثْلِهَا»^(١) لليونتها وضعفها.

ج - النزول إلى لغة العامة: يظهر للشيخ تأثير لغة العامة في لغة البحرّي، في مثل قوله:

إِنِّي لِأَمَلُ صُنْعَ إِلَهٍ فِي حَسَنِ
وَابْنُ الطَّبْخَشِيَّةِ الْكُعَاءِ مَذْمُومُ

و«العامةُ يُسمون التابع الذي ليس له مَوْضِعٌ طَبْخَشِيًّا، وليس ذلك من كلام العرب، ولما كَثُرَتْ هذه الكلمة بينهم صَرَفُوا مِنْهَا الْفِعْلَ فَقَالُوا: فَلَانٌ يَطْبَخُشُ، وكلُّ ذلك كلامٌ مُؤَلَّدٌ...»^(٢).

ولا يشفع للشاعر - لدى أبي العلاء - إذا كانت اللفظة عامية وجود أصل اشتقاقى للاستعمال أو أصل قياسي إذا كان غير قديم، فالامتعاَضُ في أحد أبياته مصدر للفعل امتعَضَ، و«الامتعاَضُ كلمةٌ تستعملُها العامةُ، والصحيحُ مَعِضٌ يَمْعُضُ»^(٣).

والفعل يبظرمه في قوله:

يُبْظَرِمُهُ الْقَوْمُ مِنْ بُغْضِهِ
جَهَاراً وَقَلْتُ لَهُ الْبُظْرَمَةُ

مأخوذ من البظرمة، و«الْبُظْرَمَةُ كَلِمَةٌ عَامِيَّةٌ، ولكنها مَقْبُوسَةٌ عَلَى قَوْلِهِمْ: عَبْدِرِيٍّ وَعَبْشِمِيٍّ... وَأَشْبَهُ مِنْ هَذَا بِهَا قَوْلُهُمْ: بَسْمَلٌ... وَحَوْقَلٌ... وَلَا يُعْرَفُ مِثْلُ هَذِهِ الْأَشْيَاءِ فِي الْكَلَامِ الْقَدِيمِ، وَإِنَّمَا هِيَ مُحَدَّثَاتٌ»^(٤).

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٥.

(٢) نفسه: ص ٢٢٠. وانظر ديوانه: ص ٢١١٩.

(٣) نفسه: ص ١٢٨. وانظر ديوانه: ص ١٢٠٧.

(٤) نفسه: ص ٢١٦. وانظر ديوانه: ص ٢٠٧٧.

لقد انتهى بعض النقاد إلى أن اللفظة الفصيحة إذا تداولتها العامة فقدت فصاحتها وأصبحت من المبتذل المكروه^(١) الذي لا يليق بالفصح استعماله، ومفهوم هذا أن القبح يكون أشد إذا كانت اللفظة صريحة الانتساب إلى المعجم العامي، إلا أن يكون الشاعر قد حكاها بلغة العامة لغاية بيانية وهو واع بذلك، كقول أبي الطيب سمنو^(٢) وهو عالم بالبناء الذي كان يجب أن تصير إليه لتفصح.

ولم تكن شاعرية البحرى وحسه اللغوي في رأي الشيخ قادرين على السمو إلى ما وصلت إليه شاعرية الكندي وحسه، فبينما كان أبو الطيب لعنايته بأشعاره يعود إليها لتفقيحها بعد أن تروى عنه^(٣) حتى يجعلها غير مفتقرة^(٤) إلى التصحيح والتصويب، كان البحرى - خلافاً لما ذكره العسكري^(٥) - لا يبالي بما قاله ولا ينظر في ما يمكن أن يكون قد شاب فصاحة لغته الشعرية من اعتلال وضعف، حتى أصبحت هذه اللغة لدى أبي العلاء أحوج إلى التصويب من تصحيفات ناسخ ديوانه، ولذلك نجد الشيخ يميل غير متحرج - وقد خبر أساليب البحرى وقدراته اللغوية - إلى عد لغة العامة لاطرادها في شعره خصيصة ونقيصة يقتضي الإنصاف ألا يُحْمَلَ الناسخُ وزرّها.

فالبحتري يقول:

شَيْبَتْ عَنْ صِغَرٍ وَلَمْ يَصْفُرْ هَوَى

نَفْسِي فَقَالَ الْجَذَعُ أَنْتَ غُلَامٌ

وقد (كان في النسخة «الْجَذَعُ» بِفَتْحِ الْجِيمِ وَسُكُونِ الدَّالِ، وذلك كلامٌ مرفوضٌ، وإنما يَنْطِقُ به العامَّةُ، والمعروفُ جَذَعٌ بالتحريك، وعلى هذا اللفظِ يَتَرَدَّدُ في الأشعارِ

(١) انظر المثل السائر: ١٨٠/١.

(٢) انظر ما تقدم، حيث الإشارة إلى أن أبا الطيب لم يعرب سمنو واستعملها بلغة العامة لتعرف.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١١٢.

(٤) انظر ما تقدم، حيث الإشارة إلى جزم أبي العلاء بصعوبة تغيير اللفظ أبي الطيب، وانظر المثل السائر: ٣٠٥/١.

(٥) ينهب العسكري إلى أن البحتري كان شديد العناية بشعره وتفقيحه: انظر الصناعتين: ص ١١٧.

القديمة... وَيَجُوزُ أَنْ يَكُونَ أَبُو عِبَادَةَ قَالَهُ بِفَتْحِ الْجِيمِ وَسُكُونِ الذَّالِ عَلَى مَا تَسْتَعْمَلُهُ الْعَامَّةُ...^(١).

إن أبا العلاء الذي كان يترفع عن لغة العامة^(٢) ومعارفها يرفض أن يكون الشعر الفصيح مشوباً باستعمالاتها، لأن كلامها في مقياس الفصاحة مرفوض.

وإذا كان البحرّي - لتهاونه - لا يبالى بهذه النقائص ولا يهتم لها، فإن فضحها والكشف عنها لا يكون - لدى الشيخ - تنبيهاً على الأغلاط فحسب، ولكنه يصبح برهنة على أن من اعتلت فصاحته يجب أن يكون أولى من غيره بالتهمة، لأنه يتوهم أن كل كلام حفظه وقاله فصيح بالضرورة.

فالبحرّي يستعمل «مَهَاوِلَ» في أحد أبياته، و«مَهَاوِلُ أَصَحُّ مَا يُقَالُ فِيهِ أَنَّهُ جَمْعُ مَهَالٍ، وَهُوَ مَفْعَلٌ مِنْ هَالٍ يَهْوُلُ، وَالْعَامَّةُ يَقُولُونَ: هَذَا أَمْرٌ مُهَوِّلٌ يَرِيدُونَ مَعْنَى هَائِلٍ، وَذَلِكَ غَلَطٌ، وَلَعَلَّ أَبَا عِبَادَةَ نَطَقَ بِهِ عَلَى مَذْهَبِ الْعَامَّةِ لِأَنَّهُ كَانَ لَا يَنْظُرُ فِي هَذِهِ الْأَشْيَاءِ»^(٣).

ولا يفهم من هذا الاتهام أن الشيخ كان يعيب على البحرّي فساد سليلته اللغوية، فإشارات المطردة إلى الفصاحة الأولى^(٤) وأهل الفصاحة المتقدمين^(٥)، وتمييز هؤلاء من المولدين والمحدثين أهل الصنعة^(٦)، كانت ترجمة لاقتناعه بأن الفصاحة أصبحت قدرات لغوية مكتسبة تتيحها الدراسة ومجالس العلم للعرب والأعاجم على السواء، ويعني هذا أن اعتلال فصاحة البحرّي في رأيه إنما تعود إلى فقر محفوظه وقصور علمه، وإلى عجزه عن تمييز ما اختلط في حافظته من لغات فصيحة ومولدة وعامية بعضها من بعض.

(١) عبث الوليد: ص ٢١٨. وانظر ديوانه: ص ٢١١٠.

(٢) يبدو أن تصور أبي العلاء للعامة يحتاج إلى دراسة مستقلة لخصوصية نظره الفكرية والنقدية إليهم.

(٣) عبث الوليد: ص ١٣٦ - ١٣٧. والمقصود قوله: ومهاول دون العلا عسفتها ... ديوانه: ص ١٢٩٠.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٣، ورسالة الملائكة: ص ٢٧، والصاهل والشاحج: ص ٥٨٣، والفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١، والصاهل والشاحج: ص ٥٢٧ و٦٨٥.

ولعل حديث المصادر عن غموض المرحلة الأولى من حياة البحري، وقلة ما كان حصله من المعارف الشائعة في عصره تفسير غير مباشر لهذا الاعتلال.

ويؤكد أبو العلاء هذا الخلط مرسخاً في ذهن القارئ صورة الشاعر اليسير علمه، من خلال إيحائه بكل ما يقنعه بأن صلة البحري بالفصاحة كانت صلة واهية، وذلك باستكثار المعرفة عليه إذا أصاب أو قارب الصواب، أو باتهامه بسوء فهم قواعد القياس.

فبعض استعمالات هذا الشاعر تكون في رأي الشيخ قابلة لأن تعد في الحين نفسه وجهاً من أوجه الصياغة الشعرية الجيدة العريضة ووجهاً مألوفاً مبتذلاً، إلا أنه يستكثر عليه - لخبرته بحدود شاعريته وبطريقته في النظم - أن يكون قد قصد الوجه الجيد أو فكر فيه، ويؤثر أن يحمل كلامه على ما هو مألوف مشترك بين عامة الشعراء.

فأدت الثانية في قوله:

شَكَرْتُ السَّحَابَ الْوُطْفَ حِينَ تَصُوبُثْ

إِلَيْهِ فَأَدَّتْ مَاءَهَا حِينَ أَدَّتْ

«تحتمل وجهين: أَحَدُهُمَا أَنْ يَكُونَ مِنَ الْأَدَاءِ مِثْلَ الْأَوَّلِ، وَهَذَا أَشْبَهُ بِأَبِي عِبَادَةَ. وَالْآخَرُ أَنْ يَكُونَ أَدَّتْ الثَّانِيَةَ فِي مَعْنَى حَنَنْتُ، وَهَذَا أَجُودُ فِي نَقْدِ الشَّعْرِ، يُقَالُ: أَدَّتْ الْإِيلُ تَبِدُّ إِذَا اشْتَدَّ حَنِئُهَا»^(١).

إن عبارة «أَشْبَهُ بِأَبِي عِبَادَةَ» التي تتردد في كلام أبي العلاء تعني لديه أن بعض استعمالات البحري التي تبدو لأهل العلم موافقة للصواب لاستنادها إلى ما ورد في الشعر القديم، لا تأتي في شعر البحري إلا اتباعاً منه للرديء من شواذ القول^(٢).

(١) عبث الوليد: ص ٦٩. وانظر الديوان: ص ٣٧٠.

(٢) انظر تعليق أبي العلاء على استعمال البحري «شأج» عوض «شعج» (عبث الوليد: ص ٧٣)، وقارن بقوله عن بعض أشعار الفرزدق: «وهذا قبيح معلوم، وقد كان الفرزدق يتبع شواذ القول... الصاهل والشاحج: ص ٤١٤.

وقد ترد اللفظة في شعره وهي متأرجحة بسندها اللغوي بين الفصاحة والضعف، فيجزم الشيخ أو يكاد بأن الشاعر لم يستعمل إلا الوجه الأقل فصاحة ولو وجد من القرائن ما يدل على أنه لم يستعمل إلا الوجه الفصيح، كأن يكون هذا الوجه لغة قومه وأجداده.

فبقى في قوله:

نَهَبَ الْكَرَامُ بِأَسْرِهِمْ

وَبَقِيَ لَنَا لَيْتٌ وَلَوْ

يحتمل أن يكون بياء ساكنة أو بآلف، واللغة الأخيرة هي اللغة الطائية وهي الأفصح، والبحتري طائي ولذا يكون الراجح أنه استعمل اللغة الأقرب إليه أي لغة طي، إلا أن الشيخ يستكثر عليه أن يكون قد استعمل اللغة الأفصح دون أن يرى للقرابة اللغوية أي تأثير في ذلك، فهجرُ الشاعر لغة قومه واستعارته لغة غريبة عنه ظاهرة أسلوبية غير جديدة على الشعراء والعلماء.

إن «بَقِيَ» بسكون الياء في رأي الشيخ (أشبهه بأبي عباد من أن يكون استعمل اللغة الطائية فقال «بَقَى» كما قال زَيْدُ الخيل: «لِقَادَعْتُ كَعْبًا ما بقيت وما بَقَى»، فكان بعضُ العرب يسمِعُ لغةً بعضُ فيستعملُها في شعره كما قال طِفِيلُ الغَنَوِيِّ: «فلما فَنَى ما في الكنائنِ قارَعُوا»، قال «فَنَى» فاستعمل لغة طي، وليس من لغة قومه^(١).

إن الشك في سعة محفوظ البحتري اللغوي كان وراء اتهامه باعتلال الفصاحة، وليس استكثاره الصواب عليه إلا مظهرًا من مظاهر هذا الشك.

ولعل ذلك كان كافيًا وحده لتشكيك القارئ في فصاحة شعره، لكن الشيخ لا يكتفي به، فالبحتري الذي فضله النقاد على أبي تمام لسلامة طبعه وجريانه على

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٢. وانظر البيت في ديوانه: ص ٢٤٤٧.

مذهب العرب وطريقتهم، كان في رأيه أسيراً للغة العامة عاجزاً عن التخلص من تأثيرها، وإذا اتفق أن اشترك الفصحاء القدماء مع عامة عصر البحرى في استعارة صورة لفظية واحدة لمعنيين مختلفين ووردت هذه الصورة اللفظية في شعر أبى عبادة، فإن مرجعها اللغوي في شعره يكون في رأي الشيخ هو المعجم العامي.

فالبرطيل «في كلام العرب حَجَرٌ مُسْتطِيلٌ»^(١)، وقد وردت هذه الصورة اللفظية في قول البحرى:

وَرَحَضَتْ قَيْسَرِينَ حَتَّى أُنْقِيَتْ

جَنَابَتُهَا عَنْ نَاكِ الْبَرْطِيلِ

و«البرطيل الذي تستعمله العامة في معنى الرُّشوة لا يُعرف في الكلام القديم، ولا شك أن أبا عبادة لم يَغْنِ إلا الكلمة العامية»^(٢).

والفِلْوة في بعض أبياته الأصل فيها «فُلُوٌ بالتشديد، وقلما يقولون «فِلُو» بتخفيف الواو، والعامة تستعمله... وحكى بعض أهل اللغة «فِلُو» بمعنى فُلُو، فيجب على هذا أن يُقال: الفِلْوة الخضراء، وما استعملها أبو عبادة إلا على مذهب العامة والله أعلم»^(٣).

د - فساد القياس: يجعل الشيخ جهل الشاعر بالقواعد الدقيقة للقياس مظهرًا من مظاهر قصور علمه، بل إن بعض ما وافق من استعمالاته الوجه الصحيح للقياس ليس في رأيه إلا مجرد اتفاق يلتقي فيه الطبع مع القاعدة، كقوله «تُبْدُ» في بعض أشعاره، و«تُبْدُ بضمّ التاء من قولهم: بَدَّ الجواد وبَدَّه غيره، وأَبْدَ كلمة غير مُسْتَعْمَلَةٍ، ولكنه جاء بها طبعًا على القياس»^(٤)، أما ما يكون فيه قاصدًا إلى استثمار القواعد العلمية للقياس فالفساد يكون فيه - في رأي الشيخ - بينا لاختلال شروطه.

(١) عبث الوليد: ص ١٩٩.

(٢) عبث الوليد: ص ١٩٩. ورواية البيت في الديوان (ص ١٨٣٧): ورحضت ... من ذلك البرطيل.

(٣) عبث الوليد: ص ١٦٣ - ١٦٤. والمقصود قوله: قُلْتُ الفِلْوة الخضراء منه ... ديوانه: ص ١٥٨١.

(٤) عبث الوليد: ص ١٢٨. وفيه: أبذه غيره، وهو تصحيف بين. والمقصود قول البحرى: فلا زلت ترمي إلى أنعم ... تَبْدُ

سهايمك أغراضها. ديوانه: ص ١٢١٩. وانظر قوله معقبًا على مده سبأ: «ما علمت أحدًا من الشعراء مد سبأ، وذلك جائز

على القياس، وإنما استعمله الفصحاء مهموزًا بغير مد». عبث الوليد: ص ٤٨.

إن البحتري في قوله:

وَمِنْ أَجْلِ طَيْفِكَ عَادَ مُظْلِمٌ لَيْلِهِ

أَهْوَى إِلَيْهِ مِنْ بَيَاضِ نَهَارِهِ

يقيس أهوى إليه - وهي «كلمة غير مُسْتَعْمَلَةٍ»^(١) - على أَحَبَّ إليه، و(الأصلُ المعتمدُ في ذلك أن قولهم «هذا أَفْعَلُ مِنْ هذا) ينبغي أن يكون مأخوذاً مِنْ فِعْلِ الفاعل، كقوله: هذا السيفُ أَقْطَعُ مِنْ هذا، لأنك تقول: قَطَعَ السيفُ، وكذلك جميعُ البابِ إلا أن يَشْدُ مِنْهُ شيءٌ. فإن قلت: «هذا الرجلُ أَضْرَبُ مِنْ هذا» وأنت تريدُ أنه ضَرَبَ أَكْثَرَ مما ضَرَبَ فهو غيرُ مُسْتَعْمَلٍ، لأن «أَفْعَلَ مِنْكَ» و«فَعَلَ التَّعَجُّبِ» إنما يُبْنَى مِنْ فِعْلِ الفاعلِ لا مِنْ فِعْلِ لم يُسَمَّ فاعله، فإذا قال: «هذا أَهْوَى مِنْ فلانٍ» فمعناه «أَشْدُّ هَوَى مِنْهُ»، وهو مأخوذٌ مِنْ هَوَى الرجلُ، وأبو عبادَةَ لم يُرِدْ إلا أَخَذَهُ مِنْ هَوَى، فأما حملُ هذه اللفظةِ على أَحَبَّ فإن تلك استُعْمِلَتْ في مواضعٍ لم تُسْتَعْمَلْ فيها هذه لأنهم قالوا: أَحَبَّ إلينا، ولم يَأْتِ في ذلك هَوَيْت. وقد جاءَ في شعره نحوٌ من ذلك»^(٢).

وتوهم الشاعر أنه أحاط بالقاعدة حين سكن راء طَرْسُوسَ^(٣)، و«ذلك رديٌّ لأن الأسماءَ الأعجميةَ يتصرفُ في تغييرِها الشعراءُ، وإسكانُ حركةٍ أيسرُ من تغييرِ بناءٍ، إلا أن نُقِلَ الاسمُ إلى ما قاربَ لفظه يُوجَدُ أَكْثَرَ مِنْ إسكانِ الحركةِ التي هي فتحةٌ... ولا رَيْبَ أن أبا عبادَةَ لما سَكَنَ الرَّاءَ تَرَكَ الطاءَ مَفْتُوحَةً فَأَخْرَجَهُ بِهِذه الشبهةِ إلى بناءٍ لم يَكُنْ في كلامِهِمْ، وهو فَعْلُولٌ بفتحِ الفاءِ... ولو قالَ قائلٌ «طَرْسُوسُ» فضمَّ الطاءَ لكان قد ذهبَ به مَذْهَبًا، لأنه يُخْرِجُهُ إلى بناءٍ قد كَثُرَ في كلامِ العربِ»^(٤).

(١) عبث الوليد: ص ١١٥. ورواية البيت في الديوان (ص ٨٦٧): ... أخطى ليليه من مضي نهاره.

(٢) عبث الوليد: ص ١١٥ - ١١٦.

(٣) انظر ما تقدم، وديوانه: ص ٢١٦٦.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢٥ - ٢٢٦.

وليس يخفى ما في قوله: «ولو قال قائل»، وقوله: «ولا ريب» من إحياء بأن هذا الوجه الأخير لم يخطر بذهن الشاعر لقلة علمه وجهله بالنسبة الكمية لاستعمال فَعْلُول وفَعْلُول في كلام العرب^(١).

والطريف أن الشيخ الذي استثمر ثقافته النقدية ومحفوظه اللغوي ومعارفه العلمية المتنوعة للدفاع عن أبي تمام وأبي الطيب وتبرئة أشعارهما من العيب، يستثمر نفس المعين العلمي للتشكيك في شاعرية الوليد، فالشاعر عندما يصوغ «ينشؤ» من «نشأ» مخففة الهمزة يعيب عليه الشيخ رداءة ذلك الاستعمال، لأن القياس «يُنشَأُ على تخفيفِ الهمزة»^(٢)، وعند ما يأتي في قصيدة أخرى بَيْنُكَ على القياس من «نكأ» يعيب عليه ضعف هذه اللغة التي تقل في الفصاحة الأولى ولا تكثر إلا في أشعار الضعفاء^(٣).

لقد عرف أبو العلاء من خلال آرائه النحوية واللغوية بميله إلى المدرسة الكوفية ومخالفته أهل البصرة^(٤)، ورغم ذلك تصبح آراء هؤلاء الأصوب والأرجح عندما تكون حجة على اعتلال فصاحة البحرى، فالشاعر قد أضاف لفظة المائة إلى الدينار في بيت له، و«المائة الدينار» رديء عند البصريين، وقد أجازهم غيرهم^(٥).

وقد كرر ذلك في قوله: المائتي صفعه، وذلك «رديء لا يجوز» عند البصريين، وقد أجاز بعض الناس^(٦).

والراجع أن المقصود بقوله بعض الناس أهل الكوفة^(٧)، لكن القول القوي هنا هو ما قاله البصريون لأنه سبيل الشيخ إلى استضعاف شعر البحرى.

(١) انظر قوله في اللزوم: ٢٦٩/٢: مفعول خيرك في الأفعال مفتقد... كما تعذر في الأسماء فَعْلُول.

(٢) انظر ما تقدم، وعبت الوليد: ص ٢٠٦.

(٣) عبت الوليد: ص ١٩٧.

(٤) انظر رده بعض آراء سيبويه والأصمعي في رسالة الغفران: ص ١٩١، ٢١١، ٢٨٤، ٢٥٥.

(٥) انظر عبت الوليد: ص ١٣٧، وما تقدم.

(٦) عبت الوليد: ص ١٣٨ وما تقدم.

(٧) انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ٣١٢/١ - ٣١٣، حيث ينكر ابن الأنباري أن الكوفيين خلافاً للبصريين يجيزون: خمسة عشر درهماً، والخمسة عشر درهماً، والخمسة عشر درهم.

إن نفور الشيخ من أبي عبادة الإنسان لم يجعله يمتنع فحسب عن الدفاع عنه والاحتياط لتأويل بعض هناته كما كان شأنه مع الطائي الأكبر وأبي الطيب، ولكنه جعله يفضح هذه الهنات ويكشف عنها كشفًا تجاوز التشكيك في نموذجية شعره إلى التشكيك في سلامة ذوق النقاد الذين أعجبوا بهذا الشعر وفضلوه^(١) على غيره. ولم تكن كثرة هؤلاء النقاد لتقلل من تأثير هذا الفضح، فإدراك العيوب يظل دائمًا أسهل على القارئ من تمثيل الجودة، ولعل من هجا البحري بقوله:

قد قلتُ إذ نَخَلوه الشعرَ حاش له

إن البروكَ به أولى من الخَبَبِ

كان قد أدرك من خبايا شعره نفس ما أدركه أبو العلاء.

لقد اصطفى الشيخ من بين كل المحدثين أبا تمام وأبا الطيب فأصبحا لديه لات الشعر وعزاه^(٢)، فقد جعله الأول ابتداءً وصيره الثاني إعجازًا، أما البحري فلم يكن نظمه إلا عبث وليد عجز عن أن يدرك ما أدركه صاحبا رشيدًا الشعر فأصبحت صورته لدى الشيخ مقترنة بالخطأ، وصار الحديث عن خطئه جزءًا من بناء أشعار السقط نفسها^(٣).

إن من خصهم الشيخ بولائه من الشعراء القدماء والمحدثين، وجعلهم من أصفىائه كانوا صفوة الصفوة، ولذلك لم يكن غريبًا أن تكون آثارهم في سقط الزند^(٤) قد عفت على آثار من سواهم من الشعراء وإن وجدت.

(١) انظر مثلاً إشارة العسكري إلى أن البحري كان «يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبًا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر، ففني عليه عيب كثير» الصناعتين: ص ١٤٧.

(٢) عبارة مستعارة من وصف ابن الأثير للشعراء الثلاثة بأنهم لات الشعر وعزاه ومناته. المثل السائر: ٣٦٨/٢.

(٣) انظر قوله: وقال الوليد النبع ليس بمثمر ... وأخطأ سرب الوحش من ثمر النبع. سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٨، وانظر قوله: ثم الوليد ولم أنم جواركم ... فقال ما أنصفت بغداد حوشيتا. نفسه/ شروح: ١٦٠١.

(٤) انظر ما يأتي.

المبحث الثالث

التنسب الشعري

إذا جاز - عند التأريخ لتطور الشعر العربي - أن نعد عصر أبي نواس عصر ميلاد المذاهب الشعرية أو يقظتها^(١)، وأن نعد عصر أبي تمام مرحلة الإحساس النقدي بخطورة التحولات الشعرية وتهديدها لأصالة الشعر العربي، فإن ما يميز الحقبة التي عاش فيها أبو العلاء أنها كانت قد أصبحت المرحلة الزمنية التي تعددت فيها المذاهب وتمايزت بعد أن كثرت أساليب الشعر و«تَشَعَّبَتْ طَرُقُهُ»^(٢)، لكن الغلبة كانت - رغم هذا التشعب - لثلاثة مذاهب كبرى تجاذبت الشعراء وأثرت في أشعارهم سلباً أو إيجاباً، هي التيار البديعي وتيار التبادي وتيار السخف.

أما التيار الأول فقد غدته نزعة الإغراق في التصنيع والزخرفة التي تطورت ونمت بعد أن جعلها الطائي في القرن الثالث أحد أركان طريقته المبتدعة، ولعل ما ميز هذا المذهب وانحرف به عن الغاية التي توخاها أبو تمام كون أعلامه من الشعراء اللاحقين جعلوا الزخرفة البديعية جوهر كتابتهم الشعرية ومنهاجهم في النظم.

وقد نقل الثعالبي في يتيمة من أشعار القرن الرابع ما يدل على أن الطريقة البديعية أصبحت لدى بعض الشعراء هي الشعر نفسه، كما يتضح من قول أبي الفتح البستي صاحب الطريقة المشهورة في التجنيس معروفاً بمذهبه في الشعر:

(١) قد تكون الدعوة التي تزعها أبو نواس نفسها إحياء لمذهب التخنت والليونة الشعرية الذي ربطه أبو العلاء بعدي والعرجي وطبقته.

(٢) المثل السائر: ٣٦٣/٢. ويؤكد هذا التشعب انصراف بعض الشعراء إلى الموضوعات الدينية والفلسفية وإلى وصف الرياض والبساتين والحيوانات (الفيليات والبرنوثيات). انظر يتيمة الدهر: ٢١٤/٣، ٢٢٩.

يَا أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ مَذْهَبِي
لِيَقْتَدِيَ فِيهِ بِمِنْهَاجِي
مِنْهَاجِي الْعَدْلُ وَقَمْعُ الْهَوَى
فَهَلْ لِمِنْهَاجِي مِنْ هَاجِي^(١)

وكان التيار الثاني في أصله محاولة لتصحيح الانحراف الشعري الذي حثت عليه القصيدة النواسية وهي تجعل من مهاجمة بداوة القصيدة القديمة سبيلاً إلى تقويض أسس الشعر العربي الأصيل وتخليص المحدثين من سلطته.

وقد استطاع التيار الذي تزعمه أبو نواس أن يترك أثاره في أشعار كثير من الشعراء الذين مالوا إلى جعل الكتابة الشعرية تعبيراً تلقائياً ومباشراً عن ذات الشاعر وبيئته وسلوكه، ولعل طريقة أبي العتاهية الذي عاب عليه النقاد سهولة شعره وبرودته واقترابه لسفسفته من لغة التخاطب، كان صورة للتحويل الذي أصاب القصيدة العربية الأصلية نتيجة تجرؤ أبي نواس عليها.

وكان طبيعياً أن يصطدم التيار النواسي بردة ثقافية تمثلت في الجهود التي بذلها العلماء من أجل جمع الدواوين القديمة وصنعها وشرحها، وكذا في الاختيارات الشعرية التي روج لها بعض الشعراء أنفسهم، ولم تكن الحركة النشيطة التي عرفت أواخر القرن الثاني - في رأي بعض المستشرقين^(٢) - إلا محاولة لوقف هذا التيار الذي أخذ يهدد القصيدة القديمة، وتغذية للتيار الشعري القديم الذي كان يستمد قوته من العودة إلى الأصول.

(١) الكامل لابن الأثير: ٢٢٠/٩.

(٢) انظر: La littérature arabe/ André Miquel: P ٥١

ومما يؤكد حدة المعركة بين التيارين^(١) أن الشعراء المهتمين بالظهور بمظهر الوفاء للتقاليد الشعرية القديمة لم يظهروا إلا في بيئة الشام حيث كانت هذه التقاليد محمية^(٢).

وكان أبو تمام أكثر الشعراء إحساسًا بالخطر الذي هدد القصيدة الأصلية وقيمها الفنية^(٣)، وقد جعله هذا الإحساس - وهو الشاعر المثقف - يفكر في ابتكار قصيدة قديمة جديدة تجمع بين المتناقضات^(٤) وتستطيع أن تقف في وجه التيار الشعري الجديد، ولهذا جعل من مختاراته الشعرية بنماذجها القديمة الأصلية خلفية علمية للقصيدة التي كان يبحث عنها^(٥)، قصيدة أراد أن تبعث بأصولها البدوية في بيئة حضرية جديدة.

وكانت ثقافته المتنوعة الواسعة تفرض عليه أن يكون موزعاً بين حس عربي موروث يميل به إلى الأعراب وقيمهم، وحس حضاري معاصر يلزمه بتذوق الرقة التي تقدمها البيئة الحضرية الجديدة، لذا كان عليه أن يبحث عن مركب تتكامل فيه فطنة الأعراب ورقة الحضر^(٦) ليكون سبيلاً إلى تخليص الشعر من المأزق الذي وضعه فيه الأعاجم^(٧).

(١) انظر مثلاً قول أبي تمام: دمن الم بها فقال سلام ... (ديوانه: ١٥٠/٣) يرد على مثل قول أبي نواس: صفة الطلول بلاغة القدم ... (ديوانه: ص ٥٧)، وانظر دفاع الشريف الرضي عن إحصار الديار البدوية بالسهم: واستملا حديث من سكن الخي ... ف ولا تكتباه إلا بدمعي فانتني أن أرى الديار بطرفي ... فلعلني أرى الديار بسمعي (ديوانه: ٦٥٧/١)، ردّاً على قول أبي نواس: تصف الطلول على السماع بها ... أفنؤ العيان كانت في العلم (ديوانه: ص ٥٨).

(2) -La littérature arabe/ André Miquel: P 52

(٣) يقول مصوراً احتضار الشعر في عصره: إلا إن نفس الشعر ماتت فإن يكن... عداها حمام الموت فهي تتارع: ديوانه: ٥٨٤/٤.

(٤) انظر قوله عن قصيدته: الجد والهزل في توشيع لحيتهما ... والنبل والسخف والأشجان والطرب. ديوانه: ٢٥٨/١.

(٥) يقول عن الغاية التي كان يسعى إليها: سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه ... وإن كان طوعاً لي وإست بجاهد. ديوانه: ٧٧/٢.

(٦) يشير إلى هذين الطرفين في قوله: لا رقة الحضر اللطيف غدتهم ... وتباعوا عن فطنة الأعراب. ديوانه: ٨٤/١.

(٧) بحث المنوح العربي على صون الشعر بقوله: إذا أنت لم تحفظه لم يك بدعة... ولا عجباً أن ضيعته الأعاجم. ديوانه: ١٨٣/٣.

ويكشف النظر السريع في ديوانه عن أن العناصر البدوية والحضرية في قصائده قد تداخلت^(١) وتكاملت فجعلت البداوة في شعره ترتدي زيّاً حضارياً^(٢)، لكن الطريق الموصل إلى الغاية التي تمثلها لم يكن بالسهل المعبّد، فقد كان عليه أن ينطلق من قاعدة ثقافية معقدة المشارب ليخلق بقصيدته في فضاء شعري عربي بروح بدوية أصيلة فيبدي المتحضر ويحضر المتبدي في آن واحد، ولهذا يمكن تسمية هذا التيار أيضاً بتيار القصيدة البدوية الحضرية أو القصيدة البدوية الجديدة.

وإذا كان ابن رشيق قد انتهى إلى أن الإتقان من خصائص القدماء وأن الزخرفة من خصائص المحدثين^(٣)، فإنه انتبه أيضاً إلى الصعوبة التي واجهها الطائي في محاولته الجمع بين متانة القديم ورقة المحدث^(٤)، ولهذه الصعوبة كان من الطبيعي أن يتحمل أبو تمام نتيجة السبق والبدء لأن البداية مزلة^(٥).

وقد كشف النقد القديم عن موطن «الاختلال» في هذه التجربة الجديدة وفسرها تفسيراً يؤكد أن جدتها كانت السبب في ظهورها بمظهر المختل غير المكتمل.

فقد عاب عليه بعضهم تشبّهه بالأعراب أهل التعجرف، وعد ذلك تكلفاً يشكك في سلامة حسه الشعري، وأعترف له الجرجاني ضمناً بفضل الريادة والسبق عندما أشار إلى أنه قد «حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه»^(٦)، لكنه نبه في الحين نفسه على الاضطراب الذي نجم عن محاولته الجمع بين الأصول الفنية البدوية والحضرية في نفس القصيدة، حين ذكر أن «من جنائيات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه أن أحدهم بينا هو مُسْتَرْسِلٌ في طريقته وجارٍ على عادته

(١) رغم أن النقاد عابوا عليه إفساده الشعر وخروجه عن طريقة العرب بأساليبه البديعية الحضرية، عابوا عليه أيضاً إكثاره من الغريب والوحشي البدي.

(٢) القصيدة للماتحة: ص ٢٢.

(٣) العمدة: ٩٢/١.

(٤) انظر العمدة: ١٣٠/١.

(٥) الصناعتين ص ١٥٦.

(٦) الوساطة: ص ١٩.

يَخْتَلِجُهُ الطَّبْعُ الْحَضْرِيُّ، فَيَعْدِلُ بِهِ مُتَسَهِّلًا وَيَرْمِي بِالْبَيْتِ الْخَنِثِ، فَإِذَا أُنْشِدَ فِي خِلَالِ الْقَصِيدَةِ وَجِدَ قَلْقًا بَيْنَهَا نَافِرًا عَنْهَا، وَذَا أُضِيفَ إِلَى مَا وَرَاءَهُ وَأَمَامَهُ تَضَاعَفَتْ سَهولَتُهُ فَصَارَتْ رَكَكَةً»^(١).

ولم يكن الجرجاني يهدف من كلامه هذا إلى التشكيك في شاعرية الطائي، لكنه لم ينكر أن الشاعر كان سيستطيع تجنب هذا الخلل الفني لو لزم الطريقة البدوية وحدها أو الحضرية وحدها دون الجمع بينهما، فيقال حينذاك: «بَدَوِيٌّ جَرَى عَلَى طَبْعِهِ أَوْ مُتَحَضِّرٌ حَنَّ إِلَى أَصْلِهِ»^(٢).

ورغم كل ذلك تظل هذه المأخذ اعترافاً ضمنياً بجرأة شعرية لم تتوافر إلا لقلة من الشعراء منهم أبو الطيب الذي نعى عليه الناقد^(٣) نفس الطريقة التي سنّها الطائي. إن أبا تمام رغم ما عيب عليه يعد الواضع الأول لنظرية القصيدة البدوية الحضرية التي أصبحت نواة لمدرسة شعرية واسعة انتمى إليها كثير من أعلام الشعر المحدث، مع تفاوت^(٤) في القدرة على الاقتراب ما أراده الشاعر المؤسس.

وكان القرن الرابع العصر الذي اتسع فيه تأثير هذه القصيدة بعد أن أصبح تمثل الشعراء لمقولة البداوة الحضرية أقوى وأوضح، فالسري الرفاء كان يتباهى بكون شعره يجمع رقة الحضر إلى فطنة الأعراب^(٥)، وجمع ابن بابك في شعره بين جزالة المفلقين من الشعراء المتقدمين وفصاحتهم، وبين رشاقة المجيدين من المحدثين والمولدين وملاحظتهم^(٦).

(١) الوساطة: ص ٢٢.

(٢) نفسه: ص ٧٣.

(٣) نفسه: ص ٢٢.

(٤) لم يكن البحترى يمتلك من الاستعداد الشعري ما يسمح له بأن يسير بتجربة أستاذه إلى غايتها، ولذلك نصحه أبو تمام بأن يقتصر على نظم ما يستحسنه العلماء متجنباً ما دعوا إلى تركه. انظر العمدة: ١١٤/٢ - ١١٥ وانظر القصيدة عند مهيّار: ٥/١.

(٥) انظر قوله: خلع غضة النسيم غذاها ... صفو ماء العلوم والآداب.
رقة فوق رقة الحضر نبدي... فطنة فوق فطنة الأعراب. يتيمة البهر: ١٣٤/٢.

(٦) انظر يتيمة البهر: ٢٧٤/٣.

وكان الحذو^(١) على مثال سكان البادية والإطلال على باديهم خصيصة في شعر ابن نباتة أعجب بها التوحيدي وأثنى عليها، إلا أن نجاح هذه التجربة التمامية ظل مرتبطاً باسم أبي الطيب المتنبي، فأبو تمام «بمواجهته الجهيرة ما كان إلا تمهيداً وإشارة إلى أول الطريق الذي كان عليه هو أن يقتحمه ويبلغ به إلى أعلى ذروته ونهاية مداه»^(٢)، ويلوغ أبي الطيب هذا المدى الذي جعل تجربته بعيدة عن التصنع^(٣) إنما كان ثمرة لاطلاعه على تجارب كل الشعراء السابقين الذي حاولوا تطوير تجربة الطائي، وإحساسه بقوة شاعريته وملكته في عصر كثر فيه المجيدون، ونتيجة لاستعداده منذ صباه لعشق كل ما هو عربي لغة وبادية وناساً، وليس نسيبه بالأعرابيات الذي عده الثعالبي من محاسن شعره^(٤) إلا وجهاً من أوجه هذا العشق.

إن الذكريات البدوية^(٥) في شعره لم تكن مجرد تقليد لأساليب قديمة أو التقاط من مناطق أثرية ميتة، فالشاعر - كما ذكرت - كان يقتفي آثار أبي تمام في بحثه عن النموذج المكتمل للقصيدة البدوية الحضرية، والوصول إلى هذا النموذج كان يتطلب تطويع المركب الشعري ليصبح مجانسة بين متناقضين متنافرين: البداوة والحضارة. وقد كانت ثقافته الواسعة واستعداده البدوي من بين ما مكنه من تحقيق هذه المجانسة، فمعارف القرن الرابع كانت قد امتزجت في شعره بفصاحة الأعراب لتقدم الشكل المكتمل للقصيدة البدوية الحضرية التي مهد لها الطائي.

وكان أبا الطيب كان يلخص الصورة النقدية لهذه القصيدة من خلال صورة التكامل التي رسمها لممدوحه ابن العميد في قوله:

(١) انظر الإمتاع والمؤانسة: ١٢٧/١.

(٢) شاعرية المتنبي/ عبد الله الطيب - مجلة المناهل - العدد ١٣ - جنبر ١٩٧٨: ص ٢٧.

(٣) انظر: مع شعراء الأندلس والمتنبي: ص ٥٠.

(٤) يتيمة النهر: ١٧٧/١.

(٥) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ص ٤٨.

مَنْ مُبْلَغُ الْأَغْرَابِ أَنِّي بَعْدَهَا
شَاهَدْتُ رَسْطَ إِيْسَ وَإِشْكَنْرَا
وَسَمِعْتُ بَطْلِيمُوسَ دَارِسَ كُتْبِهِ
مُتَمَلِّكاً مُتَبَدِّياً مُتَخَضِّراً^(١)

إن أبا الطيب بملئه الدنيا وشغله الناس^(٢)، وجعله شعره يملأ مجالس الدرس والأنس^(٣) في المشرق والمغرب، قد أثبت أنه استطاع بهذا الشكل الشعري القديم الجديد أن يحقق حلم أبي تمام وأن يجدد الشعر العربي من خلال بداوته نفسها، «ولو أنه ربما جمده عند هذا الشكل إلى الأبد»^(٤).

وقد تجلّى هذا التجميد في تحول شعر أبي الطيب إلى نموذج فني وطريقة ينظر إليها الشعراء ويجارونها^(٥)، فأشعار أبي فراس^(٦) كانت مجارة لتبادي أبي الطيب^(٧)، وحجازيات الشريف الرضي^(٨) التي هام فيها بالبادية وأعرابياتها لم تكن إلا صياغة ثانية لنسيب أبي الطيب المشهور بهن، وكانت نجديات الأبيوردي سيراً في نفس الطريق^(٩).

(١) ديوانه: ٢/ ٢٧٦ - ٢٧٧.

(٢) العمدة: ١/ ١٠٠.

(٣) يتيمة الدهر: ١/ ١١١.

(٤) مع شعراء الاندلس والمنتبي: ص ٥٠. وانظر تاريخ النقد: ص ٣٦٢ وما بعدها.

(٥) انظر تاريخ النقد: ص ٣٦٤، حيث يشير إ. عباس إلى أن الشريف الرضي وأبا العلاء جاريهما في النزعة البهوية.

(٦) انظر قوله: بنوت وأهلي حاضرون لأنني ... أرى أن داراً لسبت من أهلها قفر. وانظر شروح السقط، ص ١٢١٦، حيث ينقل الخوارزمي قوله متبادياً:

ولولا أنت ما قلقت ركابي ... ولا هبت إلى نجد رياح
ومن جراك أوطنت الغيافي ... وفيك غذيت ألبان اللقاح.

(٧) المرشد: ٢/ ١٨٤.

(٨) انظر الأدب في ظل بني بويه: ص ١٦٩، حيث يجعل المؤلف الحجازيات تعبيراً عن طموح سياسي كان يهدف إلى إعادة مجد العرب، وانظر عبقرية الشريف الرضي: ٢/ ٩٥، حيث يجعلها المؤلف مظهرًا من مظاهر تضايقه من منصبه الديني وما يفرضه عليه من وقار، لكنه يسلم أيضًا بأن الشاعر كان يحاول التخلص من مذاهب البغداديين في الغزل لإسرافهم في اللعب والمجون. انظر: ٢/ ٨٢.

(٩) انظر قسم التجدييات من ديوانه: ٢/ ١٦٧ - ٢٩٤.

وإذا كان ازدهار هذا التيار يعود في أصله إلى الجهود التي بذلها شعراء الشام العرب وهم يسعون إلى الجمع بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة، فإن بلوغ أبي الطيب به غايته جعله يغري من نبغ في العربية من الأعاجم^(١) في فارس وغيرها، بل إن الفضل في نشر هذا المذهب وتوسيعه بعد أن رسخه أبو الطيب يعود إلى شعراء العجم الذين لم يحل نسبهم غير العربي دون تبني هذا التيار الذي مهد له شاعر عربي وبلغ به الغاية شاعر عربي، ولا منعهم من التغني بمنازل وديار بدوية في نجد والحجاز لم يعرفوها ولا عرفها أجدانهم.

وكان التباهي بالفصاحة والتخلص من العجمة^(٢) إحدى علامات الانتساب إلى المذهب البدوي الحضري وتبنيه، وكان هذا الانتساب نفسه هو ما جعل الثعالبي لا يجد أي إشكال نقدي في نسبة الرستمي الشاعر الفارسي إلى البداوة والحضارة جميعاً في قوله عنه: «ومن نظر في شعره المستوفي أقسام الحسن والبرعة، المُستكمل فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة أقبلت عليه المُلحُ تتزاحم...»^(٣).

ولعل مهيار الديلمي^(٤) معاصر أبي العلاء كان أقدر هؤلاء الأعاجم على سبر أغوار هذا التيار الشعري والإحاطة بأسراره، ولم يكن رده على من عاب^(٥) عليه تباديه في شعره إلا الدليل على أنه كان قد أصبح في عصره الشاعر المأمون على قصيدة أستاذه غير المباشر أبي الطيب، والوسيط بينه وبين من سيتبنون مذهبه من الشعراء اللاحقين^(٦) في المشرق والمغرب.

(١) بل إن هذا التبادي استطاع أن يتسلل بلغته العربية إلى القصيدة المكتوبة باللغة الفارسية. انظر المتنبي وسعدي: ص ١٠، وتاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان/ عدد ١٤٨ - يناير ١٩٧٨ - الكويت.

(٢) انظر قول الرستمي: أنا من قد عرفت سرّاً وجهراً ... عجمي نَمَى به التعريب. يتيمة النهر: ٢٠٦/٣.

(٣) يتيمة النهر: ٢٠١/٣.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار الديلمي: ٥٩/١.

(٥) انظر مثلاً قوله: يعنف في حب البداوة فارغ.... ديوانه: ١٩٦/١. وانظر قوله:

وحننت تحوكم حنة عربية ... عيبت وتعنر ناقة إن حننت... ١٥٤/١.

(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ٦٦٤/١ - ٦٩١.

فالقصيدة المهيارية لم تكن إلا الصورة الناجحة المبسطة للقصيدة البدوية الحضرية التي بحث عنها أبو تمام في القرن الثالث ووصل إليها أبو الطيب في القرن الرابع.

إن البداوة التي تبنّاها كل هؤلاء الشعراء كانت بداوة جديدة تجعل الحضارة منطلقاً لها قبل أن تتجاوزها، وقد رسم لنا التوحيدي في عصر أبي العلاء الصورة الحقيقية لهذا المذهب الشعري المعقد، في قوله مهاجماً الحاتمي الذي فهم التبادي فهما غير سليم فأراد أن يتبدى قبل أن يتحضر: «أما الحَاتِمِي فغليظُ اللَّفْظِ كثيرُ العَقْدِ يحب أن يكون بدوياً قُحّاً وهو لم يتمَّ حَضَرِيّاً»^(١).

إن حقيقة هذا المذهب الذي ازدهر في عصر أبي العلاء كانت تكمن في جرّاته على المجانسة الشعرية بين النقيضين: البداوة والحضارة، وجعلهما عنصراً فنياً قد نصفه ببداوة الحضارة أو حضارة البداوة، لكنه يظل واحداً بنسبيته المبني على عشق^(٢) البدو وعفتهم^(٣)، وبمعانيه المتصوفة وتراكيبه الجزلة الرقيقة ومعجمه النقي^(٤) المخلّص من كل ما يخل بالفصاحة أو يخدش الحياء.

ومقابل هذين التيارين^(٥) نجد تياراً شعرياً ثالثاً كان يفرض القيود الفنية التي فرضها التبادي على الشعراء، ويتبنى الابتذال ويدافع عنه ويرسخه من خلال الترويح للمعجم البذي والمعنى البعيد عن الجد والحشمة والوقار.

وقد سمى النقاد هذا الاتجاه الذي كان من أعلامه ابن حجاج وابن سكرة وأبو دلف الخزرجي وأبو الرقعمق شعر السخف.

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٥/١.

(٢) انظر قول مهيّار: وزاد حتى لن يقولوا حاضر ... ود فقالوا ببعي عشقا. ديوانه: ٢٢٥/٢. وانظر مقارنة التوحيدي بين العشيق عند أهل البادية والحب عند أهل الحاضرة. الإمتاع والمؤانسة: ٥٥/٢ - ٥٦.

(٣) انظر قول مهيّار: جاعني إنك مشغوف به ... شغف العنري بالخشف الريب، ديوانه: ١٠٦/١.

(٤) انظر القصيدة عند مهيّار: ٦٧/١.

(٥) المقصود التيار البديعي وتيار التبادي.

ورغم أننا نجد أبا تمام يشير إلى أن قصيدته تجمع بين الجد والسخف^(١) يظل هذا المصطلح من حيث مفهومه النقدي لصيقاً بالمذهب الشعري الذي تزعمه ابن حجاج وابن سكرة، فالثعالبي الذي كان خبيراً بمذاهب الشعرية وتحولاتها يعد ابن الحجاج فرد زمانه في فن السخف الذي شهر به وطريقته التي لم يسبق إليها^(٢)، وإذا كان أبو الطيب قد جعل شعره المعجزة التي أرغمت كل الشعراء على التسليم له بالسبق، فإن ابن الحجاج كان يحس بأنه زعيم مذهبه ونبي رسالته الشعرية التي جاءت لتنشر السخافة وتدعو إليها:

رَجُلٌ يَعِي النُّبُوَّةَ فِي السُّخْرِ
فِ مَنْ ذَا يَشْكُ فِي الْأَنْبِيَاءِ
جَاءَ بِالْمُعْجَزَاتِ يَدْعُو إِلَيْهَا
فَأَجِيبُوا يَا مَعْشَرَ السُّخَفَاءِ^(٣)

وقد استطاع هذا التيار أن يجد له مكاناً في القصور والمجالس الأدبية فضلاً عن رواجه بين العامة.

ويبدو أن أسباباً متعددة قد تضافرت لتجعل من السخف مذهباً شعرياً مزدهراً ومستقلاً بأصوله الفنية، ومن أهم هذه الأسباب عجز كثير من الشعراء في عصر أبي العلاء عن السير في الطريق الذي رسمه أبو الطيب للقصيدة العربية سيراً سليماً^(٤)، فالانتساب إلى المدرسة المتبادية كان يتطلب فضلاً عن الاستعداد الشعري وقوة الملكة ثقافة شعرية وعلمية واسعة، ولم يكن ذلك متوافراً لكل الشعراء.

(١) انظر قوله: الجد والهزل في توشيح لحماتها ... والنبل والسخف والاشجان والطرب. ش. ديوانه: ٢٥٩/١. وقد عد

الأسدي هذا البيت في غاية الحمق لأنه لم يستسغ أن يضعن الشاعر محبة الوزير بالهزل والسخف ثم يفتخر بذلك.

(٢) يتيمة الدهر: ٣٠/٣.

(٣) نفسه: ٣٧/٣.

(٤) انظر خبر وصف أبي العلاء لشعر ابن هانئ الذي كان يتشبه بالبنو في فخامة الالفاظ بأنه رحي تطلحن قرونا:

وفيات الاعيان: ٤٧٠/٤.

وقد أحدث هذا الفقر الثقافي حالة عي شعري وعجز عن الابتكار تجلت مظاهرها في إقبال بعض الشعراء على أغراض وموضوعات أو أشكال محدودة^(١) يظهرون فيها براعتهم ويجيدون فيها، لكن هذه الإجابة لم تكن تعني القدرة على التجويد في كل الأغراض، فالشعراء منهم من يجود في المدح دون الهجو، و«منهم من يجود في المرح والسُخف، ومنهم من يجود في الأوصاف»^(٢).

ويبدو أن شعراء السخف وجدوا في الهزل الشعري مجالاً فنياً برهنوا فيه على حذقهم، لكنه كان حذقاً يخفي تهيباً وخوفاً من مغامرة تبني مذهب التبادي وما يرتبط به من جد ورصانة علمية.

ويكشف ابن الحجاج ضمناً عن هذا التهيب عندما يقول معللاً مجانبته الجد:

بِاللّهِ يَا أَحْمَدُ بَنَ عَمْرٍو
تُغْرِفُ لِلنَّاسِ مِثْلَ شِقْرِي؟
شَعْرٌ يَفِيضُ الْكَنِيفُ مِنْهُ
مِنْ جَانِبَيْ خَاطِرِي وَخَرِي
لَوْ جَدُّ شَعْرِي رَأَيْتَ فِيهِ
كَوَاكِبَ اللَّيْلِ كَيْفَ تَسْرِي
وَإِنَّمَا هَـزْلُهُ مُجَوِّدٌ
يَجْرِي بِهِ فِي الْمَعَاشِ أَمْرِي^(٣)

ونجد عند معاصره أبي حيان التوحيدي إشارة نقدية واضحة تفيد أن شعراء السخف كانوا أضعف من أن يعدوا في زمرة المجيدين، وذلك في قوله: «وأما ابن الحجاج فليس من هذه الزمرة بشيء»، لأنه سخيّف الطريقة بعيد من الجد قريع في

(١) انظر بيتية الدهر: ٢١٤/٣، حيث الإشارة إلى البريونيّات، و٢٢٩/٣، حيث الإشارة إلى الفيليات، و٤٠١/٣، حيث الإشارة إلى أن الصاحب كان ينظم قصائد خالية من بعض الحروف.

(٢) إعجاز القرآن: ١٦٣/١.

(٣) بيتية الدهر: ٣٢/٣.

الهزل، ليس للعقل من شعره منالٌ ولا له في قرصه مثالٌ، ... وهو شريك ابن سكرة في هذه الغرامة، وإذا جدّ أقعى وإذا هزل حكى الأفعى»^(١).

ونذكر من بين أسباب ازدهاره أيضاً رغبة شعرائه في منافسة مذهب التبادي والتضييق عليه انتصافاً من أعلامه الذين كانوا يحتقرون شعراء السخف ويتعالون عليهم^(٢)، ففي القصة التي ينقلها الثعالبي عن ترفع أبي الطيب عن الرد على ابن حجاج وابن سكرة عندما تماجنا به ببغداد^(٣) تعبير عن نظرة مذهب التبادي إلى مذهب السخف، فقد حدد أبو الطيب القيمة الحقيقية لشعراء السخافة وأشعارهم عندما قال: «إني فرغت من إجابتهم بقولي لمن هم أرفع طبقة منهم في الشعراء:

أرى المتشاعرين غرو بذمي

ومن ذا يحمّد الداء الفُضالاً...»^(٤)

فهذان الشاعران رغم شهرتهما كانا - لحقارة مذهبهما لديه - أهون من أن يعدا من المتشاعرين بله الشعراء.

ويؤكد حدة الصراع بين المذهبين أن أبا الطيب لم يمتنع من مدح الوزير المهلب إلا لتيقنه من أن ذوقه الشعري قد فسد بمعاشرفته شعراء السخف، فقد «انتظر المهلبيّ إنشاده فلم يفعل، وإنما صدّه ما سمعه من تماييه في السُّخف واستهتاره بالهزل واستيلاء أهل الخلاعة والسخافة عليه»^(٥).

وكان التماجن بأعلام التيار البدوي ورموزه الثقافية القديمة من بين الأساليب التي حاول بها شعراء السخف الرد على من يستهين بشاعريتهم وينقص منها من المتباينين، ويبدو هذا جلياً في تباهي ابن الحجاج بأن قصيدته المادحة السخيفة إزاء

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١٣٧/١.

(٢) انظر تعريض مهيار بمن يأتي بالكلام الوغد من الشعراء. ديوانه: ٢٩١/١ و٢٤٣.

(٣) انظر الخبر في خزانة البغدادي: ٢٨٦/١.

(٤) يتيمة الدهر: ١٢٠/١.

(٥) إيضاح المشكل/ خزانة الأدب: ٢٨٦/١.

بالقصيدة البدوية وسخريته الصريحة من الأصول البيانية التي تستند إليها، وذلك في قوله:

وَيَدِ تَخْرُجُ العرائسَ فِي مَدِّ
جَكَ بَيْنَ الأَقْلَامِ والأَدْرَاجِ
فاسْتَمِعْهَا مَنِّي الذُّوْءُ وَأَشْهَى
مَنْ سَمِعَ الأَزْمَالَ والأَهْزَاجِ
بِمَعَانٍ بِخَوْرُهَا لَكَ طِيبُ
وَفَسَاها فِي لِحْيَةِ العَجَّاجِ
خَلَقْتُ فِي الطَّوَالِ ذِقْنَ جَرِيرِ
وَالأَرَاجِيْزِ لِحْيَةَ العَجَّاجِ^(١)

فالأسماء التي يسخر منها ليست مقصودة لذاتها، ولكن لكونها رموزاً للرصانة الشعرية والعلمية التي كان مذهب المتبادي يستمد منها هويته وقوته، إلا أن تشويه صورة المعشوق في نسيب القصيدة المتبادية يظل من أهم مظاهر عبث شعراء السخف بالأصول الفنية لهذه القصيدة.

فالحبيبة في نسيب المتبادين بدوية أعرابية^(٢) طباعاً وأخلاقاً، والسلامي الشاعر لا يتخلّى عن هذه البداوة، لكنه يتعمد عابثاً أن يجعل معشوقه البدوي غلاماً لا أعرابية وهو عالم بأن الغزل بالغلمان منحى حضاري في الشعر ينقر منه المتبادون ويرفضونه كما رفضه القدماء^(٣)، لكن ما كان يضايقه أن هذا الغلام البدوي المعشوق كان كلما أغري برقة الحضارة وترفها حن إلى خشونة البداوة وجذبها:

(١) بيتية الدهر: ٣٢/٣.

(٢) انظر قول أبي الطيب: عدوية بدوية من نونها ... سلب النفوس ونار حرب توقد. ديوانه: ٥٣/٢.

(٣) انظر العمدة: ٢٢٥/١، حيث يفسر تغزل طرفه بالأحوى الشادن بأنه كناية بالغزل عن المرأة، جازماً بأنهم كانوا «لا يعنون النساء إذا تغزلوا ونسبوا».

تَعْلَفُهُ بِدَوِّيِّ اللِّسَا
نِ وَالْوَجْهِ وَالزُّيِّ ثَبِتِ الْجَنَانِ
أَحْيَيْهِ بِالْوَرْدِ وَالْيَاسَمِينِ
فِيضِبُوا إِلَى الشَّيْخِ وَالْأَيْهَقَانِ^(١)

وليس هذا الذوق البدوي الذي اغتاض منه الشاعر إلا تجسيدا لجلافة التبادي كما كان المتحضرون من شعراء عصر أبي العلاء يتصورونها.

ونضيف إلى السببين السابقين سببا ثالثا أسهم في ازدهار مذهب السخف هو الفقر الذي أصبح جل الشعراء يعانون منه نتيجة كساد أشعارهم وعجزهم عن الوصول إلى قصور الممدوحين لكثرة المتكسبين وتنافسهم، وقد نجم عن هذا أن أصبحت السخافة والهزل طريقا جديدا إلى الكسب يدر على صاحبه أكثر مما تدره القصيدة الرصينة.

ويصور ابن لنكك الذي «تَفَقَّ في أَيَّامِهِ هُبُوبُ الرِّيحِ لِلْمَتَنَّبِيِّ وَعُلُوُّ مَرْتَبَتِهِ وَبُعْدُ صَيْتِهِ»^(٢) نفاق السخف في عصره فيقول:

أَنْفَاقٌ عِلْمٌ فِي زَمَانٍ جَهَالَةٍ
تَرْجُو وَنَهْرٌ عَمَى وَسَخْفٌ مُطْبِقٌ
كُنْ سَاعِيَا وَمُصَافِعَا وَمُضَارِطَا
تَكُلُّ الرِّغَائِبَ فِي الزَّمَانِ وَتَنْفُقُ^(٣)

وهذا الرواج الذي لقيته أشعار السخف هو ما يشير إليه العكبري في قوله:

وَلَسْتُ مُكْتَئِبًا رِزْقًا بِفَلَسْفَةٍ
وَلَا بِشَفَرٍ وَلَكِنْ بِالْخَارِيقِ^(٤)

(١) بَيْتُهُ الدَّهْرُ: ٤٠٢/٢.

(٢) نَفْسُهُ: ٢٤٧/٢.

(٣) نَفْسُهُ: ٣٥٠/٢.

(٤) نَفْسُهُ: ١١٨/٣.

فالسخف كان قد أصبح تجارة نافقة عند الملوك وذوي الوقار أنفسهم، وهذا ما جعل بعض الشعراء يتخذونه وسيلة للكسب ما دامت الأذواق كانت قد أصبحت لا تطلب من الشعر إلا «ما يُعَبِّثُ به وَيُسَخِّرُ فلا يُقْتَنَى ولا يُنْخَرُ»^(١).

إن الثعالبي عند جزمه بأن ابن الحجاج يعد فرد زمانه في فنه الذي لم يسبق إليه^(٢)، كان يعلم كل العلم أن بعض شعراء المجون في العصور السابقة قد تحامقوا وملأوا أشعارهم بالهزل متخذين ذلك وسيلة للتكسب^(٣)، لكنه كان يعلم أيضاً أن مجون هؤلاء كان مجون سلوك قبل أن يكون مجوناً شعرياً، فأبو دلالة الذي حظي بمنادمة السفاح والمنصور والمهدي كان متهاوناً بشعائر الدين مجاهراً بشرب الخمر قليل الحياء^(٤)، ولم يكن شعراء السخف في القرن الرابع كذلك، فابن سكرة كان ديناً يصلي ويصوم^(٥)، وابن الحجاج الذي وصف التوحيدي شمائله بأنها «نائية بالوقار عن عادته الجارية في الخسار»^(٦) كان يتصوره أبو الفتح ابن العميد - من خلال أشعاره - رجلاً طائشاً لا يصلح للمجالسة، فلما أبصره وجده وقوراً ساكن الأطراف متناسب الحركات كثير الحياء^(٧)، فكان مما قال له متعجباً: «وإِنَّكَ لَمِنْ عَجَائِبِ خَلْقِ اللَّهِ وَطُرْفِ عِبَادِهِ، وَاللَّهِ مَا يُصَدِّقُ أَحَدٌ أَنَّكَ صَاحِبُ دِيوَانِكَ، وَأَنَّ ذَلِكَ الدِّيْوَانَ لَكَ مَعَ هَذَا التَّنَافِي الَّذِي بَيْنَ شَعْرِكَ وَبَيْنَكَ فِي جِدِّكَ»^(٨).

(١) السحر والشعر/ رسالة مرقونة: ص ٦.

(٢) يتيمة الدهر: ٣٠/٣.

(٣) انظر قول الشاعر المتحامق: وصير لي حمقي بغالاً وحشمة... وكنت زمان العقل مستطيلاً رجلي. وانظر خبر الشاعر الملحن أبي العبر الذي قال له الصيمري الشاعر: «يوحك إيش يملكك على هذا السخف الذي ملأت به الأرض خطباً وشعراً وأنت أديب ظريف مليح؟ فقال: ياكشفان أتريد أن أكسد أنا وتنفق أنت»، ذيل الأخبار للصولي: ص ١٧٠.

(٤) تاريخ الأدب العربي/ بروكلمان: ١٨/٢.

(٥) يتيمة الدهر: ١٨٩/٢.

(٦) الإمتاع والمؤانسة: ١٣٧/١.

(٧) نفسه: ١٣٨/١.

(٨) نفسه: ١٣٨/١.

إن ما يميز تيار السخف عن حركة المجون في القرن الثاني والثالث، كونه تماجنا لا علاقة له بالسلوك واجه به مجموعة من شعراء القرن الرابع البداءة الشعرية الجديدة التي كانت هي أيضا كالسخف تباديًّا لا علاقة له بسلوك أصحابه.

وإذا كان تماجن شعراء السخف بأعلام^(١) القصيدة المتبادية يكشف عن معاداتهم لهم، فإن هذه المعادة لم تكن تستهدف الشعراء من حيث هم أناس، ولكن من حيث هم المعبرون عن المذهب الشعري الذي كان يحتقر ما سواه من مذاهب القرن الرابع. ولم يكن أبو العلاء في مرحلة نظم السقط بمنأى عن هذا الصراع وأثاره، فوعيه النقدي بالمذاهب الشعرية وأصولها الفنية لم يكن مقصورا على عصره، ولكنه كان يتعدى عصور الصناعة الشعرية نفسها إلى الإحاطة بالمذاهب الشعرية في عصور السليقة.

وليس تمييزه^(٢) مذاهب المختنئين في العصر الجاهلي والإسلامي من مذاهب الفحول، إلا الدليل على أنه كان ينظر إلى الأشعار المتراكمة في مختلف العصور باعتبارها طرائق وتيارات فنية لا آثاراً فريدة متناثرة.

ويظهر هذا الوعي النقدي واضحا في إحاطته الشاملة باتجاهات الشعر في عصره وإحساسه بالقيم الفنية المتفاوتة لكل المذاهب الشعرية التي عاصرها.

لقد نبه الجرجاني على اضطراب أذواق الناس في عصره عندما ذكر أنهم أصبحوا ينفرون من الشعر وروايته لما صاروا يجدون فيه من هزل وسخف وهجاء وسب^(٣)، وهي شهادة ضمنية بأن شعر السخف والرفث أصبح البضاعة التي تجود بها غرائز الشعراء ويؤكد صحة هذه الشهادة قول أبي العلاء معرضاً بمن وصفهم من شعراء عصره بالذئاب:

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ١٨٨، وانظر ترفع مهيار عن الرد على من هجاه بقوله:

وربما عفوت عنك ماحصاً... جهد البعوض أن يكون قارصاً. ديوانه: ١٥٠/٢.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١ - ٢١٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز: ص ٦ و٩.

وما شعراؤُكُمْ إلا نئاب

تَلَصُّصٌ فِي الْمَدَائِحِ وَالسَّبَابِ^(١)

لكن نفور الناس من هذا النوع من الشعر لم يكن عاماً، فأبو العلاء يصرح بما يفيد أن هذه البضاعة السخيفة كانت النافقة في سوق الشعر، أما الكساد الذي اشتكى^(٢) منه الشعراء فقد كان كساد الشعر الرصين:

يَجِئُ كَسَادُ الشَّعْرِ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ

إِذَا نَفَقَتْ هَذِي الْعُرُوضُ الْكَوَاسِدُ

عَفَاةُ الْقَوَافِي كَأَلْتِي وَلَمَاتِهَا

إِذَا هُنَّ لَمْ يُوصَلْنَ فَالْفُظُّ فَاسِدُ^(٣)

ورغم هذا النفاق الذي حظيت به قصيدة السخف يظل شعراؤها لديه أحقر من أن ينسبوا إلى الشعر، فقريض الباركات^(٤) ليس له مكان بين الأشعار.

ولا يبدو أن موقف أبي العلاء من مذهب الصنعة البديعية كان شبيهاً بموقفه من الشعر الهازل السخيف، فعنانيته الواضحة^(٥) بالبيع في أشعار السقط^(٦) تدل على عدم معاداته له، إلا أن الطريقة التي قدم بها صنعته البديعية تدل على أن هذه الصنعة لم تكن تعد لديه بؤرة الشعرية وغايتها الأولى.

لقد كان أبو العلاء معجباً بصناعة أبي تمام وطريقته المبتدعة التي يعد البديع - حسب رأي الشيخ - فرعاً من فروعها، لكنه كان يعلم أن مذهب الطائي كان أوسع

(١) اللزوم: ١٦٥/١.

(٢) انظر قول الغائل: إلى كم تطوف بباب الملوك فطوراً تعز وطوراً تذل. يتيمة الدهر: ٤٤٤/٤، وانظر قول مهيار: اهنت شعري أبغي الرزق من نفر... ديوانه: ٢٨/٤.

(٣) اللزوم: ٣١٢/١.

(٤) انظر قوله: قريضهم كقريض الباركات وما ... سجع الحمانم إلا كالذي سجعوا. اللزوم: ١٢٠/٢.

(٥) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٤١ وما بعدها، والنقد الحديث: ص ٢٧٨ وما بعدها، وانظر القسم الثالث.

(٦) هي أوضح في اللزوم، لكن دلالتها ليست شعرية لأن البديع في لزومياته كان لتعطيل الشعرية. انظر ما يأتي.

وأعمق من أن يختزل نقدياً إلى مجرد زخرفة بديعية، ولذلك نجده لا يتخرج من أن يصف بالغباء من أخطأ الأصل واتباع الفرع البديعي متوهماً أنه هو مذهب الطائي وجوهره، فالأصل في هذا المذهب الشعري - في رأي الشيخ - عربي صميم، و«أما الفرع فنَطَّقَ به غبيٌّ»^(١)، وليس إغراق بعض شعراء عصره في التجنيس وما أشبهه من فنون البديع إلا فضحاً لهذا الغباء لأن حقيقة المذهب التمامي لديه تكمن في تكامل بداوته وبديعه وتناغمهما لا في الصنعة البديعية وحدها، وإذا كان من توهم الفرع البديعي أصلاً شعرياً قد جعل الزخرف أساساً للبناء الشعري، فإن مآل مثل هذه الأبنية لا يكون - لهشاشة أساسها - إلا السقوط:

قد بالغوا في كلام بان زُخْرُفُه

يُوْهي العيونَ ولم تُجِبْ له عَمْدُ^(٢)

إن الحديث عن النسب الشعري باعتباره واحداً من المؤثرات الثلاثة التي تضافرت وتلاقحت لتثمر سقط الزند، ليس إلا تحديداً نقدياً لموقع أبي العلاء الشاعر من المذاهب الشعرية^(٣) في عصره عموماً، ومن المذاهب الثلاثة المذكورة^(٤) على التخصيص لهيمنتها وحجبها ما سواها.

فوجود الشاعر الفرد الذي يتفرغ لنظم الشعر مستقلاً عن المذاهب وغير متأثر بها أصبح في عصر أبي العلاء متعزراً، ولا ينفي هذا التعذر احتمال كون الشاعر مؤسساً لمذهب جديد، لأن التأسيس نفسه - رغم ما يوحى به من اعتراف ضمني بتفرد الشاعر المؤسس المبتكر - لا يكون إلا رفضاً لمذهب موجود أو تجاوزاً له أو صياغة جديدة لأصوله.

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٤، حيث قوله على لسان عنتره ثم ابن الفارح: «فيقول: أما الأصل فعربي وأما الفرع فنطَّقَ به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب. فيقول وهو ضاحك مستبشر: إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها لا تجتمع كاجتماعها في ما نظمه حبيب بن أوس».

(٢) اللزوم: ٣٢١/١.

(٣) قد تكون درعياته شاهداً على تأثره بالاتجاه الذي كان يجعل الجهد الشعري يستفرغ في نظم قصائد كثيرة في موضوع واحد.

(٤) مذهب التبادي ومذهب الصنعة البديعية ومذهب السخف. انظر ما تقدم.

لقد أصبح النسب الشعري في القرن الرابع انتماءً فنيًا/نقديًا يلغي فردية الشاعر ويجعله مظهرًا من مظاهر متعددة تتجلى من خلالها المذاهب وتتحقق.

ولا يغير من هذه السلطة سكوت الشاعر عن هذا الانتماء، فخبرة النقاد بطرائق الشعراء كانت قد أصبحت قادرة على ربط كل واحد منهم بالأصول الفنية المذهبية التي يستمد منها تصويره للشعرية، إلا أن حقيقة النسب تكون أوضح عندما يكشف الشاعر صراحة أو ضمنيًا عن انتمائه إلى مذهب شعري ما وتبنيه لأصوله، وهو ما نعبر عنه بالانتساب. ولعل أقرب ما يمكن أن تصل إليه الدراسة وهي تحاول تعرف نسب أبي العلاء الشعري، أن تجعل انتماءه إلى المدرسة البدوية الحضرية التي نشأت في الشام وازدهرت فيه نتيجة طبيعية لنشأته في هذه البلاد، إن لا غرابة في أن ينسب شاعر شامي إلى مذهب شامي، ورغم ذلك تظل دلالة هذا النسب أبعد وأعمق لأنها كانت ثمرة نقدية ناضجة للتفاعل بين تشبعه بثقافة المحدثين وولائه الشعري^(١).

فأبو العلاء الذي أحاط بمختلف معارف عصره النقلية والعقلية، وخص بولائه الشعري فحول القدماء واصطفى من بين المحدثين من استطاع أن يحيي طرائقهم الشعرية، كان مهنيًا بذوقه الشعري ومعارفه المتنوعة لأن يكون أحد عشاق القصيدة المتبادية^(٢)، وليس اصطفاؤه حبيباً وأبا الطيب دون باقي المحدثين إلا تجسيداً لهذا العشق.

وقد استطاع بنظمه سقط الزند أن يصبح - فعلاً - علمًا من أعلام هذه القصيدة، إلا أنه أثر ألا يكون الوصي عليها^(٣).

(١) انظر ما تقدم: مبحث الولاء الشعري.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٩٠، والنقد الحديث: ص ٢٦٥، ٢٦٧.

(٣) يبدو أن الموقف الذي اتخذته من الشعر في مرحلة العزلة كان سببًا في بزوغ اسم معاصره مهيار، باعتباره مؤصل أصول هذه القصيدة في نهاية القرن ٤ وبداية القرن ٥ والوصي الأمين عليها. انظر القصيدة عند مهيار:

٧٣/١ - ٧٧.

إن انتماء أبي العلاء إلى المذهب البدوي الحضري لم يكن انتساباً قسرياً فرضه ظهوره في عصر المذاهب، ولكنه كان اختياراً^(١) نقدياً وإعياً غدته الغريزة الشعرية الصحيحة والخبرة النقدية بمختلف التحولات التي عرفها الشعر العربي في تاريخه الطويل، ولذلك لا نستغرب أن تكون دلائل انتسابه إلى هذا المنهج الشعري كثيرة ومتنوعة، ولعل من أبرز هذه الدلائل:

أولاً - التبادي،

يلخص أبو العلاء مذهب أبي الطيب الشعري - نقدياً - في خصيصة فنية جوهرية هي التبادي، عندما يقول شارحاً أحد أبياته: «وكان المتنبي يتبادى في شعره حتى تحسب مؤلده بديارٍ [نجد]»^(٢)، وإذا كان قد جعل هذا الشاعر متبادياً لا بدوياً، فلائنه كان يقصد أن أبا الطيب كان يمتح من بداوة نهدية موروثة عن عصور الفصحاء، بداوة أصبحت تعيش متجاوزة الزمن ومنفصلة عنه.

ويبدو هذا التجريد الذهني للبداوة من حيث هي نسق مكتمل العناصر متعدد المظاهر نتيجة ضرورة لموقفه الصريح المستضعف لبداوة أهل عصره، فالأعراب البداة في زمانه كانوا قد أضاعوا^(٣) فصاحة أجدادهم وأصبحوا لفساد ألسنتهم نبطاً^(٤).

وما كان أبو العلاء يستغربه كون بداوة عصره أصبحوا لفساد لسانهم عجماً بينما أصبح الأعاجم بالفصاحة التي اكتسبوها هم الأعراب الأقحاح:

(١) انظر تاريخ النقد: ص ٣٦٤، حيث يشير إحسان عباس إلى أن أبا العلاء - متأثراً بابي الطيب - كان ينفر من المحدثين وشعرهم، وأنه رسخ نوق العودة إلى القديم.

(٢) اللامع العزيزي/ الموضع: ورقة ١٢٧.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٩، ورسائله/ عطية: ص ١٠٢، حيث يتهم الأعراب في عصره بضعف الفصاحة.

(٤) انظر قوله في اللزوم: ١٥٨/١: استنبط العرب لفظاً وأنبرى نبط ... يخاطبونك من أفواه أعراب.

وقوله في اللزوم: ٩٩/٢: استنبط العرب في اللوامي ... بعدك واستغرب النبط.

تَدَاعَتْ بِلَفْظِ الْعُجْمِ أَعْرَابُ مَذْجٍ

وَأَعْرَبَ أَهْلًا فَارِسٍ وَخُرَاسٍ^(١)

وهو استغراب ينم عن تحسره لما آلت إليه فصاحة الأعراب في عصره، لكنه يؤكد في الحين نفسه ما سبقت الإشارة إليه من أن غير العرب من الشعراء أصبحوا في القرن الرابع يحاكون في فصاحتهم^(٢) صرحاء الأعراب أنفسهم.

وأمام هذا الاستضعاف الصريح لفصاحة الأعراب وبدائتهم في عهده تصبح كل مظاهر البداوة وصورها في سقط الزند تبادلًا شعريًا صريحًا لا علاقة له ببداية القرن الرابع ولا بطباعهم، ويتجلى هذا التبادلي الشعري قويًا في: عشق الأعرابيات، ومصاحبة البدو، وتمجيد البداوة، والجري على عادة القدماء.

I - عشق الأعرابيات: كان النسيب بالأعرابيات الذي عده الثعالبي من محاسن شعر أبي الطيب^(٣) أحد الأسس الفنية النقدية التي قوى بها هذا الشاعر لبناء مذهبه الشعري الذي ورثه عن الطائي، وسلاحًا من الأسلحة التي أضعف بها دعوة أبي نواس إلى نبذ النسيب بليلى وهند^(٤) وغيرهما من رموز العشق البدوي، وقد وفر لمعشوقته الأعرابية في نسيبه هذا - مصرحًا أو مكثيًا^(٥) - كل الصفات التي تجعل بداوتها خالصة أصيلة.

(١) اللزوم: ٤٦/٢، وانظر قوله: تشابه النجر فالرومي منطقة ... كمنطق العرب والطائي مرطان. اللزوم: ٥٠٢/٢

وقوله: فناطق يسكن الأمصار من عجم ... نطق ابن بدياء لما يحوه سور. اللزوم: ٤٣٨/١. وقارن ذلك بقول مهيار الفارسي مفتخرًا بفصاحته في العربية: ومن العجائب أن كسرى والذي ... وأنا بناتي في الفصاحة خندف. ديوانه: ٢٧٢/٢. وانظر فخره بأنه أصبح لفصاحته يلحن في لسانه الأعجمي: دعت برغاتها أحرار كسرى ... فلم يفصح لعجمهم بلحن. ديوانه: ١٥١/٤. وانظر قول الرستمي: أنا من قد عرفت سرًا وجهًا ... عجمي تمى به التعريب. يتيمة الدهر: ٢٠٦/٣.

(٢) انظر الهامش السابق.

(٣) انظر يتيمة الدهر: ١٧٧/١.

(٤) انظر مثلاً قوله: لا تبك ليلي ولا تطرب إلى هند... ديوانه: ص ٢٧.

(٥) المقصود الكناية عن بداوتها بمثل الحديث عن غيرة قومها ونوهم عن أعراضهم، وما سوى ذلك مما هو خاص بلخلق البدو. انظر مثلاً قوله مكثيًا عن بداوة حبيته: فيهن من تقطر السيوف نماً ... إذا لسان المحب سماها. ديوانه: ٥١٦/٤.

وإذا كان بعض الدارسين^(١) يرى أن هذا الشاعر ورط الشعراء في أساليب فنية منها النزعة البدوية، فإن نسيب أبي العلاء بالأعرابيات كان من بين مظاهر تباديه التي نظر فيها إلى شعر صفيه، ولذلك نجده لا يكتفي بالإشارة إلى أن حبيبته الشعرية غير حضرية، ولكنه يحيطها بكل الأوصاف التي تنفي كل شك في صراحة بداوتها.

فلسانها معرب فصيح منزّه عن اللحن، لكن إعرابها لا يعود إلى تعلمها ما كان العلماء يتداولونه في الحواضر من قواعد النحو واللغة، ولكن إلى الطبع والسليقة اللغوية لأنهما القوة التي تستمد منها قدرتها على الإعراب:

وفي الحَيِّ أَعْرَابِيَّةُ الْأَضْلِ مَحْضَةٌ

مِنِ الْقَوْمِ إِعْرَابِيَّةُ الْقَوْلِ بِالطَّبْعِ

وَقَدْ دَرَسْتُ نَحْوَ السُّرَى فَهِيَ لَبَّةٌ

بِمَا كَانَ مِنْ جَرِّ الْبَعِيرِ أَوِ الرُّفْعِ^(٢)

وإشارته إلى أنها قد درست نحو السرى لعب فني وثيق الصلة بحديثه عن إعرابها، إلا أنه يرسخ رغم ذلك ترسيخاً نقدياً هويتها البدوية من خلال إيمائه إلى الارتحال باعتباره من أهم خصائص البداوة: «يَا حَضْرِيَّةُ لَا تَصْلُحِينَ لَجَوَارِ الْبَدْوِيَّةِ، إِنَّ بَيْتَ الْأَعْرَابِيَّةِ مِنَ الشَّعْرِ وَكَأَنَّهُ بَيْتُ الشَّعْرِ، إِنَّمَا هُوَ رَائِحٌ وَغَادٍ... وَإِنَّمَا بِيوتُ الْأَعْرَابِ كَالْقَوَافِي الْجُدُّ...»^(٣).

إن الحديث عن ارتحال الحبيبة وقومها قد يوهم أنه يتحدث عن واقع اجتماعي حقيقي عرفه الشاعر عن قرب نتيجة مصاحبته للبدو، لكن الفصاحة الطبيعية التي يصفها بها دليل قوي ينفي انتسابها إلى عالم الحقيقة والواقع، فالفصاحة خصيصة من خصائص البدو:

(١) تاريخ النقد: ص ٣٦٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ١٣٤٤، وانظر التنوير: ٧٢/٢، حيث يقول الخويي: «أي وفي الحي المرتطين ... امرأة أعرابية الأصل منسوبة إلى الأعراب خالصة النسب فيهم... وهي امرأة بدوية... فصيحة اللسان طبعاً من غير تكلف التفاسح».

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤ - ٥١٥.

وما الفصحاء الصَّيْدُ والبَدْوُ دارُها

بأنْفَصَحَ قَوْلًا مِنْ إِمَائِكُمْ الْوُخْعِ^(١)

وفصاحة هذه الأعرابية نتيجة طبيعية لنشأتها بين هؤلاء الأعراب، غير أن جزمه بضعف فصاحة البدو في عصره يجعلها غريبة عن هذا العصر.

إن حبيبته كائن بدوي فني يعيش خارج الزمن الفلكي وخارج المكان، لأن زمانها وبيئتها أصبحا هما الشعر نفسه، وإذا كان أبو الطيب قد اختار أن ينقل أعرابية قصائده - لهيامه بها - من بيت الشعر ذي الأطناب إلى بيت جديد هو قلبه^(٢) لتقيم فيه، فإن أبا العلاء أثر وهو ينقلها إلى مسكنها الجديد ألا يحرمها من حرية الترحال، ولم يجد غير بيت^(٣) الشعر في قصيدته المتبادية يسكنها فيه، فهو بيت يستطيع بسيرورته أن يوفر لهذه الأعرابية متعة الترحال:

حَسُنْتَ نَظْمَ كَلَامٍ تُوصَفِينَ بِهِ

وَمَنْزِلًا بِكَ مَعْمُورًا مِنَ الْخَفْرِ

فَالْحُسْنُ يَظْهَرُ فِي شَيْئَيْنِ رَوْنَقُهُ

بَيْتٍ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ بَيْتٍ مِنَ الشَّعْرِ^(٤)

إن رونق الشعر كان قد غاب عندما انصرف الشعراء إلى التغزل بالحضریات وجمالهن المتكلف^(٥)، لكن الشعر استعاد رونقه وحسنه عندما عادت الأعرابيات إليه بحسنهن غير المجلوب مع عودة البداوة إليه وظهور القصيدة المتبادية، فالأعرابية كانت

(١) سقط الزند/ شروح: ١٣٥٢.

(٢) انظر قوله: هام الفؤاد بأعرابية سكنت ... بيتًا من القلب لم تعد له ملتبًا. ديوانه: ١٢٧/١.

(٣) انظر قوله السابق: «إن بيت الأعرابية من الشعر، وكأنه بيت من الشعراء. الصاهل والشاحج: ص ٥١٤ - ٥١٥.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٩. ويرى البطليوسي أنه ذكر بيت الشعر إشارة إلى أنها أعرابية ليست بحضرية.

انظر شرحه/ شروح: ص ١٢٩، وانظر قول أبي العلاء في الفصول والغايات: ص ٢٨: «وشغل الآدميون ببناء بيت

شعر وبيت شعر...».

(٥) انظر قول أبي الطيب: حسن الحضارة مجلوب بتطرية ... وفي البداوة حسن غير مجلوب. ديوانه: ١/ ٢٩١.

نفثة من النفثات التي استعاد بها الشعر حياته، أما الحضرية فلما يجد لها أبو العلاء في الشعر مكاناً: «فما ظَنُّكَ يا حَضْرِيَّةُ بأهلِ دارٍ يُحْمَلُ بيَتُهُم على البعيرِ ويُدَلَّجُ بهم في العيرِ... القَوْمُ كِرَامٌ ولكنَّ صُحْبَتَكَ لهم حرامٌ»^(١).

إن عشق الأعربيات في الشعر ليس تخصيصاً لطبيعة المعشوق فحسب، ولكنه جزم بأن مفهوم الحب لدى الحضر الذين اتخمتهم الأطعمة مختلف في جوهره عن مفهوم العشق لدى البدو، ونجد هذا الجزم صريحاً في قول مهيار الديلمي أحد أعلام مذهب التبادي الشعري:

وَزَادَ حَتَّى لَنْ يَقُولُوا: حَاضِرُ

وَدُ فَقَالُوا: بِنَوِي عَشِقَا^(٢)

ولهذا التمييز بدا أبو العلاء قاسياً في إبطال ادعاء ابن القارح^(٣) أن شوقه إلى أحبائه من العلماء يشبه شوق أبي القطران إلى حبيبته وحشية، فمن امتلات بطنه بأطعمة أهل الحواضر كهذا الأديب الحلبي^(٤) لا يكون عشقه وشوقه إلا كما قال الشاعر:

فَلَوْ كُنْتُ عُذْرِي الْعَلَاةَ لَمْ تَبِثْ

بَطِيناً وَأَنْسَاكَ الْهَوَى كَحُرَّةِ الْأَخْلِ^(٥)

أما أبو القطران العاشق فقد «كَانَ يَسْتَقِي النُّطْفَةَ بِخُلْبَةٍ، ويجعلها في الغُمْرِ أو العُلْبَةِ، وإذا طَعِمَ فَمَنْ لَهُ بِاللَّهْيَةِ»^(٦).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٨

(٢) ديوانه: ٣٢٥/٢. وانظر تفرقة التوحيدي بين حب الحضر وعشق البدو: الإمتاع والمؤانسة: ٥٥ / ٢ - ٥٦.

(٣) انظر رسالة ابن القارح: ص ٢٥.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٩٩، حيث يشير أبو العلاء إلى ما كان ابن القارح يكله.

(٥) نفسه: ص ٣٩٩.

(٦) نفسه: ص ٤٠٠. وانظر قوله عن بداوته في: ص ٣٩٨: «وإنما عاش أبو القطران أعْبُدًا في الإيل وأميًا، ونظر إلى عَقَبٍ داميًا، مما يطأ على هَرَّاسٍ، ومن له في المَكَلَّةِ بالفَرَّاس وهو الثَّمَرُ الأسود».

صحب أبو العلاء البدو في حلهم وترحالهم قبل اعتزاله وأقام بينهم كما ذكر هو نفسه، فوجدتهم قد أصبحوا صفرًا من الفصاحة^(١) التي عرف بها أجدادهم، ولم يكن في صحبة من أضاع فصاحته ما يدعو إلى التباهي والافتخار، لكننا نجده رغم ذلك يتغنى في سقطياته بمصاحبته الأعراب والإقامة بينهم، فقوله:

سَتُنْسَى مِياهاً بِالْفَلَاةِ نَمِيرَةً

كَنِشْيَانِها وَزِدْأُ بِعَيْنِ أُنالِ^(٢)

«تصريحٌ بأنه قد أقامَ زماً بالبدو حتى استعذبت ماء هذه العينِ إبله»^(٣)، واستعذابها هذا الماء مقترن ضرورة باستعذابه هو الإقامة بينهم، ولا يمكن أن يكون هؤلاء البدو الذين سعد بمصاحبتهم وتغنى بفضائلهم^(٤) هم أنفسهم بدو زمانه الذين نفر منهم لفساد سلائقهم^(٥).

إن زمان الأعرابي في سقطياته هو نفسه زمان حبيبته الأعرابية أي زمان الشعر نفسه، فعالم هؤلاء البداية وبيئتهم هما فضاء القصيدة المتبادية.

لقد كان أبو العلاء الإنسان مفتونا برقة الحضارة ونعومة العيش وأنس المجالس^(٦) في بغداد عندما زارها، وقد كان «بالعراق مملكة فارس وهُم أَهْلُ الشَّرَفِ وَالظَّرَفِ يُوفِي صَرَفُهُمْ فِي الْأَطْمَعَةِ عَلَى كُلِّ صَرَفٍ»^(٧)، لكن عشق أبي العلاء الشاعر

(١) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٥١٩ - ٥٢٠.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٨١.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٨١.

(٤) انظر سقط الزند/ شروح: ص ٧٥١.

(٥) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ٥١٩ - ٥٢٠.

(٦) انظر قوله: «ما اعتزلت حتى جددت وهزلت». رسائله/ عطية: ص ٩٣. وانظر الإشارة إلى ظرفه ولعبه الشطرنج

وخوضه في فنون الهزل في تنمة اليتيمة: ص ١٦.

(٧) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

كان مصروفًا عن الحاضرة وخياراتها إلى البادية وقفارها، ولم يكن هذا العشق إلا ثمرة لشغفه بالأعرابيات وافتتانه الشعري بهن:

وَأَبْغَضْتُ فِيكَ النَّخْلَ وَالنَّخْلُ يَانِعُ
وَأَعْجَبَنِي مِنْ حُبِّكَ الطَّنُجُ وَالضَّالُّ
وَأَهْوَى لِجَرَائِكَ السَّمَاءَ وَالْقَطَا
وَلَوْ أَنَّ صِنْفِيهِ وَشَاءَ وَغَدَالُ^(١)

إن النخل رمز لخصوبة العيش وترف التحضر والاستقرار، و«إنما أَبْغَضَ النخل وأحَبَّ السماءَ والقَطَا لأجلها لأنها بدويَّة لا تسْكُنُ الحَضَرَ»^(٢)، فعشق الأعرابيات هو المحرك الفني المستدعي - ظاهراً أم مقدرًا - مظاهر البداوة التي يعشقها الشاعر في قصيدته ويتغنى بها، وليس الحديث عن مصاحبة جفاة الأعراب والإقامة بينهم - رغم ما يوهم به من واقعية - إلا واحداً من هذه المظاهر، ولذلك يبدو شعراء التيار البدوي الحضري أحياناً كالمتمعنين على ترديد نفس المعاني.

فقول أبي العلاء متغنياً بصلابة من يحيط بالأعرابية من الحماة:

وَأَهْلُ بَيْتٍ مِنَ الْأَعْرَابِ ضَفَّتْهُمْ
لَا يَفْلِكُونَ سِوَى أَشْيَاقِهِمْ بَيْتًا
عَنْهَا الْحَدِيثُ إِذَا هُمْ حَاوَلُوا سَمَرًا
وَالرِّزْقُ مِنْهَا إِذَا حَلُّوا أَمَارِيثًا
وَفِيهِمْ الْبَيْضُ أَدْمَنَتْهَا أَسَاوِرُهَا
رَمَى الْأَسَاوِرُ إِجْلًا حَارَ مَبْغُوثًا^(٣)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٤. وهو ينظر إلى قول شاعر متباد سابق، هو أبو فراس الذي يقول: ولولاي أنت ما قلت ركابي... انظر الشروح: ص ٢١٦.

(٢) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٢١٥.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٦٨ - ١٥٧١.

لا يختلف من حيث دلالاته النقدية في القصيدة المتبادية عن قول أبي الطيب:

وَمُنْذَرِعِينَ بِسُبُورِهِ صَحْبَتُهُمْ

عَارِينَ مِنْ خُلَلِ كَاسِينَ مِنْ دَرَنِ

خُرَابٍ بَايِيَةٍ غَرَّتْهُ بُطُونُهُمْ

مَكَّنُ الضَّيَابِ لَهُمْ زَادَ بِلَا ثَمَنِ^(١)

إن البداوة في قصائد هؤلاء الشعراء تباد فني مقصود، ولرسوخ الفنية فيه تكون

المبالغة فيه محدودة، فمثل قول أبي الطيب:

أَوَانَا فِي بِيوتِ الْبَنُو رَحَلِي

وَأَوْنَلُهُ عَلَى قَائِدِ الْبَعِيرِ^(٢)

تبادٍ مكتمل، لأن الشاعر يجعل حياته مقسمة بين الإقامة عند الأعراب والترحال

في البيد، لكن قوله متحدثاً عن مصاحبته الأعراب:

كَمْ زُورَةٍ لَكَ فِي الْأَعْرَابِ خَافِيَةٍ

أَنْهَى وَقَدْ رَقَسُوا مِنْ زُورَةِ الذَّيْبِ^(٣)

بدا لأبي العلاء مفتقراً إلى المبالغة الفنية التي تجعله أعرابياً قحاً لا حضرياً

يزور البادية، ولذلك لم يتردد في التنبيه على ذلك بقوله: (وكان المتنبي يَجَادِي في

شعره....ولكن قوله: «كم زورة لك في الأعراب» مَيَّزَهُ منهم، ولو قال: في الأحياء....

كان آخَرَى في تباينه مِنْ ذِكْرِ الْأَعْرَابِ)^(٤)، فالتبادي الفني الناجح هو الذي يحول

الشاعر المتحضر في القصيدة إلى أعرابي قح.

(١) ديوانه: ٣٤٣/٤.

(٢) نفسه: ٢٤٦/٢.

(٣) نفسه: ٢٩٠/١.

(٤) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٢٧.

والمراد الترغيب فيها من خلال رسم صور مشرقة للحياة في البادية ولسجايها أهلها وطبايعهم، فسخرية بشار^(١) من الأعراب ونمط عيشهم، ومهاجمة أبي نواس^(٢) لكل مظاهر البداوة في الحياة والشعر، وميل الذوق العباسي الجديد إلى حياة الترف والتظرف، أسباب جعلت البداوة سمة يسعى البداة أنفسهم إلى التخلص منها.

وكان أبو العلاء مقتنعاً بأن مغريات الحياة الحضرية الناعمة أصبحت أقوى من أن تقاومها خشونة العيش في البوادي لأن من سرته الغضارة لا يستغني عن الحضارة^(٣)، لكنه لم يخف في مرحلة العزلة أسفه على ما آلت إليه بداوة الأعراب وهم يتنكرون لنمط العيش الذي ورثوه عن آبائهم:

وَالْعُرْبُ خَالَفَتِ الْحَضَارَةَ وَأَنْتَقَتْ

سُحْنَى الْفَلَاةِ وَرُغْلَهَا وَصُفَارَهَا

أَهْلَتْ بِهَا الْأَنْصَارُ فَهِيَ ضَوَارِبُ

عَمَدِ الْمَمَالِكِ لَا تُرِيدُ قِفَارَهَا^(٤)

أما بداوة الشعر فقد كان دفاعه عنها وترغيبه فيها مرتبطاً بمرحلة السقوط نفسها، مرحلة نهله من حضارة العراق ومجالس بغداد، فذم البداوة في قصائد أبي نواس يصبح لدى أبي العلاء تمجيذاً صريحاً لها:

يَا حَبِذَا الْبَنُو حَيْثُ الضُّبُّ مُحْتَرَسٌ

وَمَنْزِلٌ بَيْنَ أَجْرَاعٍ وَأَجْزَاعٍ^(٥)

(١) انظر قوله: أعائل لا أنام على اقتتسار.... ديوانه: ٢٢٩/٣.

(٢) انظر قوله: وإذا أنا دم عصبة عربية... ديوانه: ١٩٣، وقوله: مالي بدار خلت من أهلها شغل... ديوانه: ٦٩٨.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١، حيث قوله: «إن سرتك الغضارة فعليك بالحضارة».

(٤) اللزوم: ٥١١/١ - ٥١٢.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥١.

وتكتسي الشيم والشمائل التي اشتهر بها البدو أهمية كبيرة في هذا التمجيد،
فالجود والشجاعة والنخوة والمروءة وحماية العرض والعفة...

فضلاً عن الفصاحة الطبيعية سمات وسجايا مقترنة بالبداءة، لكنها بداءة
الذكرى لا بداءة الواقع:

تَذَكَّرْتُ الْبَدَاوَةَ فِي أَنْاسٍ
تَخَالُ رَبِيعَهُمْ سَنَةً جَمَادَا
يَصِيدُونَ الْفَوَارِسَ كُلَّ يَوْمٍ
كَمَا يَتَخَصَّيذُ الْأَسَدُ النَّقَادَا
طَلَعَتْ عَلَيْهِمُ وَالْيَوْمُ طِفْلٌ
كَأَنَّ عَلَى مَشَارِقِهِ جِسَادَا
إِذَا نَزَلَ الضُّيُوفُ وَلَمْ يُرِيحُوا
كَرَامَ سَوَامِهِمْ عَقَرُوا الْجِيَادَا
بِنَاءَ الشَّعْرِ مَا أَكْفَوْا رَوِيًّا
وَلَا عَرَفُوا الْإِجَارَةَ وَالسَّنَادَا^(١)

إن عزة النفس عند البدوي ثمرة من ثمرات الحياة القاسية التي كان يحياها
في قفار هي الموت مجسداً، لكنها في الحين نفسه هي الانطلاق والفضاء الحر الذي
يصبح الأعرابي بترحاله الدائم فيه أسراً للمكان لا أسيراً له، فقد تَرَحَّصُ الأعرابيةُ
«ثوبها مِنْ قُوَيْقٍ فَلَا يُبْرِكُهُ الْوَسْبُ إِلَّا وَبَيْنُهَا مَضْرُوبٌ عَلَى بِجْلَةٍ.. وَتَرْعَى شَاتِئَهَا

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٧٨ - ٥٨١، والبيت الأخير يؤكد أنه لا يتحدث عن بدو زمانه الذين وصفهم بأنهم لم
يبق فيهم أرب لطلاب الفصاحة، فالشعر لدى هؤلاء كان قد اختزل إلى بيتين ظلوا طيلة صحبته لهم يريدونهما كأن
أم الرجز عقيم بغيرهما. الصاهل والشاحج: ص ٥١٩.

فِي أَوَّلِ الرَّبِيعِ نَبَتَ الشَّامُ وَتَرَعَى فِي آخِرِهِ نَبَتُ الْعِرَاقِ، وَتَجَنِّي الْبَلَسُ فِي وَعَاءِ الشَّامِ
فَلَا تَذْهَبُ فُضُولُهُ مِنْ ذَلِكَ الْوَعَاءِ حَتَّى يُخْلَطَ بِهَا شَيْءٌ مِنْ تَمَرِ الْعِرَاقِ، وَذَلِكَ بِسَيْرِهَا
فِي الْبَرْدَيْنِ لَا بِمَا حَمَلَهُ إِلَيْهَا الْمَائِرُ فِي شَهْرِ الْمُلَيْسَاءِ^(١).

وَإِذَا كَانَ هَؤُلَاءِ الْبَدْوُ قَدْ جَعَلُوا حَيَاتَهُمْ تَرْحَالاً لَا نِهَايَةَ لَهُ فَلَا نَهْمَ كَانُوا مُقْتَنِعِينَ
بِأَنَّهُ سَرَّ عَزْهَمَ:

الْمُوقِدُونَ بِنَجْدٍ نَارَ بَادِيَةٍ
لَا يَخْضَرُونَ وَفَقْدَ الْعِرِّ فِي الْحَضَرِ^(٢)

وَتَظَلُّ الْمُبَالِغَةُ فِي تَصْوِيرِ قُدْرَةِ الْبِدَاةِ عَلَى تَحْمِلِ خَشُونَةِ الْعَيْشِ وَقِسَاوَتِهِ أَسْلُوباً
مِنَ الْأَسَالِيبِ الَّتِي يَبْنِي بِهَا أَبُو الْعَلَاءِ نَمُودَجَ الْأَعْرَابِيِّ الْقَحِّ وَهُوَ يَتَحَدَّى الْمِهَالِكَ^(٣)
بِجَعْلِهَا الْأَمِينَةَ عَلَى حَيَاتِهِ، وَهَلْ تَقْدِرُ حَوْرِيَّاتُ الْحَضَرِ عَلَى مَجَارَاةِ ظَعَانٍ «يَتَّبَعْنَ
الْبَارِقَ وَيُكَافِحْنَ الشَّارِقَ، وَيَحْجِزْنَ الْأَيْتُقَ بِنَفُوسِهِنَّ وَيَعْدُدْنَ النَّظَرَ إِلَى السَّرَابِ
مُغْنِيّاً فِي الْبَادِيَةِ عَنِ الشَّرَابِ»^(٤).

فَالصَّبْرُ وَالتَّحْمَلُ وَالْإِكْتِفَاءُ بِأَقْلٍ الْقَلِيلِ خِصَالٌ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَوْصَفَ بِهَا إِلَّا صَنْفٌ
وَاحِدٌ مِنَ الْبَشَرِ: الْأَعْرَابُ، وَهُوَ تَخْصِصٌ لَا يَفْتَحُ لِلشَّعْرَاءِ طَرِيقاً مِنْ طَرُقِ التَّبَادِي
فَحَسِبَ، وَلَكِنَّهُ يَصْبِحُ مَفْتِاحاً نَقْدِيّاً لِفَكِّ رَمُوزِ الْقَصِيدَةِ الْبَدْوِيَةِ نَفْسِهَا.

فَبَالِي الْجِسْمِ فِي قَوْلِ أَبِي الْعَلَاءِ:
وَأَظْلَسَ مُخْلِقِ السَّرْبَالِ يَبْغِي
نَوَافِلَنَا صَلَاحاً أَوْ فَسَاداً
كَأَنِّي إِذْ نَبَذْتُ لَهُ عِصَاماً
وَهَبْتُ لَهُ الْمَطِيئَةَ وَالْمَزَادَ

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٦.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٢.

(٣) انظر: Le Desert dans la poésie preslamique: La MU'ALLAQA de LABID/ André Miquel

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٦.

وبالي الجسم كالذكر اليماني

أفلُ به اليمانية الجِداداً^(١)

موصوف مبهم قابل لأكثر من تأويل، لكن تصوير الشاعر لصلابة جسم هذا الزائر الذي تعود الخشونة حتى أصبح نسع المطية لديه رغم يبوسته فراشاً وثيراً، في قوله:

طَرَحْتُ لَهُ الْوَضِينَ فَخِلْتُ أَنِّي

طَرَحْتُ لَهُ الْحَشِيَّةَ وَالْوَسَادَ^(٢)

يصبح القرينة الدالة «على أن المراد ببالي الجسم صاحب بدوي»^(٣)، بل صعلوك^(٤) متفرد مفتقر حتى إلى القليل القليل الذي ينال الأعراب المتجمعين.

إن الحرص على تمجيد هذه البداوة المثالية من خلال الإلغاء المطلق لتأثير الحضارة في سلوك الأعرابي/النموذج قد يتطلب من الشاعر أن يمجّد أحياناً ما يجب أن يعد في سياق الجد تقيصة، فالمكلف الذي يعجز لجهله بأمور دينه عن العبادة وعن التفريق بين الغي والرشاد والحلال والحرام، نموذج مذموم في حكم الدين، وعده من الأنعام أليق به من المدح والتمجيد، لكن هذا الجهل يصبح في قول أبي العلاء:

جَهْلٌ بِالْمَنَاسِكِ لَيْسَ يَنْزِي

أَغْيَا بَاتَ يَفْعَلُ أَمْ رَشَاداً^(٥)

الدليل الفني على أن من يصفه «بدويٌّ قُحٌّ لَا يُخَالِطُ أَهْلَ الْحَضَرِ»^(٦)، ولا يعرف من مظاهر الحياة الاجتماعية إلا ما تسمح به غريزة الحفاظ على الحياة في مهالك الصحاري.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٩٦ - ٥٩٧.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٥٩٩.

(٣) شرح الخوازمي/ شروح: ص ٦٠٠.

(٤) قارن بقول تائب شرّاً: عاري الظنايب ممتد نواشره ... مدلاج أنهم واهي الماء غساق. المفضليات: ص ٢٩.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٥٩٠.

(٦) شرح التبريزي/ شروح: ص ٥٩٠.

ومثل هذا التمجيد للجهل بالدين وشعائره لا يخلو في ظاهره من جرأة ^(١) قد يكون عد الشعر نوعاً من اللغو كافياً لتهوينها ^(٢)، لكن يبدو أن أبا العلاء كان يحتمي بمصدر التشريع نفسه، فصورة الأعرابي الفح قد أبان عنها قبل أبي العلاء قوله تعالى: [الأعراب أشد كفرةً ونفاقاً] ^(٣).

IV - الجري على عادة القدماء:

ويكون ذلك بالعودة إلى بعض الأساليب الشعرية البدوية القديمة التي تخلق عنها المحدثون بعد انتقال النشاط الشعري من البادية إلى الحواضر، فقوله:

وَحَدُودُ الْإِيمَانِ يَفْبِسُهَا مَنْ
لَكَ وَيَمْتَاخُهَا أُولُو الْإِيمَانِ ^(٤)

فيه «هُجْنَةٌ أَعْرَابِيَّةٌ» ^(٥)، وقوله:

عَلَّانِي فَإِنْ بِيخْضُ الْأَمَانِي
فَنَيْتُ وَالزَّمَانُ لَيْسَ بِفَانِي ^(٦)

«خطابٌ منه لصاحبيه جرياً على عادة العرب في مخاطبة الاثنين.... وهذا أمرٌ كانت عليه العرب في الجاهلية» ^(٧)، وعلى ذلك يجري قوله:

مَتَى يَقُولُ صَاحِبِي لَصَاحِبِي
بَدَا الصَّبَاحُ مُوجِزاً فَأَوْجِزُ ^(٨)

(١) لعل هذه الجرأة كانت وراء توليد المناسك بالنباخ، وتحويل الجهول بالسيد الغني الذي أغنته خدمة الناس له عن تعلم طريقة جزر الإبل وتفصيل أعضائها. انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٥٩٠.

(٢) انظر العمدة: ٢٢/١ - ٢٥، حيث يشير ابن رشيق إلى أن الشعر لغو لا يحاسب صاحبه عليه.

(٣) التوبة/ الآية: ٩٧.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٤٦٢.

(٥) شرح الخوازمي/ شروح: ص ٤٦٢.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٦.

(٧) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٤٢٦.

(٨) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٧.

فَ «إنما قال: «صاحبي لصاحبي»، لأن العادة جَرَتْ من الشعراء أن يصفَ الشاعرُ منهم أن له صاحبين فيقول: يا خليلي ويا صاحبي...»^(١).

ويجري مجرى هذا في التبادي^(٢) تبني الشاعر لذوق القدماء ومقاييسهم في تصور جمال الموجودات ونفاساتها، فالأس والورد والنجس والنيلوفر نباتات حلت في الذوق الحضري محل الخزامى والشيخ والقيصوم والعرار لدى العرب القدماء، لكن الرغبة في ترسيخ البداوة الشعرية الجديدة في عصر الحضارة نفسها جعلت ما رفضه الذوق الحضري يستعيد مكانه في قصائد قديمة/ جديدة، لعل كثيراً من أصحابها المتبادين كانوا يعتمدون على السماع لا على العيان في بناء أوصافهم، فقول أبي العلاء:

كَانَ الْخُزَامَى جُمِعَتْ لِكَ خُلَّةٌ

عَلَيْكَ بِهَا فِي الْكُونِ وَالطَّيْبِ سِزْبَالٌ^(٣)

سلك فيه الشاعر «مسلك العرب لأنهم كانوا يمدحون الخزامى ويَعْتُونَهَا من جُمْلَةِ الطَّيْبِ»^(٤)، وهو مسلك لا يختلف من حيث الرغبة في التبادي الشعري عن قول أحد أعلام القصيدة المتبادية الأعاجم في نفس العصر:

بَكَرَ الْعَارِضُ تَحْدُوهُ النُّعَامَى

فَسَقَاكَ الرَّيُّ يَادَا زُ أُمَامَا

وَتَمَشَّتْ فِيكَ أَرْوَاحُ الصَّبَا

يَتَأَرَّجْنَ بِأَنْفَاسِ الْخُزَامَى^(٥)

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٤٢٠ - ٤٢١.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٠ وما بعدها، وتجديد نكري أبي العلاء: ص ١٨٧، ١٨٨، ٢١٠، والمرشد: ٢٦٠/٢.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٢٢.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٢٢.

(٥) ديوان مهيار: ٣٢٧/٣.

إن إحياء البداوة في عصر تسلطت فيه الحضارة على الناس فغيرت طابع البدو أنفسهم لم يكن بالعمل الهين، فالتبدي^(١) في عصر البداوة - مثل التحضر في عصر الحضارة - سلوك اجتماعي طبيعي واستجابة تلقائية لا تتطلب أي مجهود ولا تثير أي استغراب أو إعجاب، وليست تلك حقيقة التبادي في عصر التحضر، لأنه اختيار مقصود يستدعي من صاحبه الانسلاخ من زمانه والإفلات من بيئته الحضرية للانتساب إلى زمن وبيئة بعيدين عنه، ولا يكون هذا باليسر لكل من يريده، ولذلك كان أبو العلاء في مرحلة السقط مزهواً كباقي شعراء^(٢) المذهب البدوي الحضري بانتسابه إلى زمان الشعر الأول ونجاحه فيبعث القصيدة البدوية في عصر الحضارة نفسها.

وإذا كان هذا النجاح يتفاوت بتفاوت قدرة الشعراء على إغناء قصائدهم بعناصر التبادي، فإن لفت نظر المتلقي إلى هذا الغنى يصبح من حق الشاعر عليه حتى في سياق التعزية، وذلك لتذكيره بأنه يخصه بنمط شعري نفيس ليس من السهل على كل الشعراء الوصول إليه وابتداله، ويكون هذا الحق أؤكد عندما يكون من يهدي إليه هذا الشعر النفيس ممن خبروا الصناعة نظمًا ونقدًا كالشريفين الرضي والمرتضى:

يا مَالِكِي سَرِّحِ الْقَرِيضِ أَتَّكُّمَا
مَنْ مَنِي حَمُولَةً مُسْنِنَتَيْنِ عِجَافٍ
لَا تَعْرِفُ الْوَرَقَ الْلَجِينَ وَإِنْ تُسَلِّ
تُخْبِرُ عَنِ الْقُلَامِ وَالْخِذْرَافِ
وَأَنَا الَّذِي أَهْدَى أَقْلَ بَهَارَةٍ
حُسْنًا لِأَخْسَنِ رَوْضَةٍ مِثْنَاهِ^(٣)

(١) نستعمل هنا صيغة تفاعل للدلالة على ممارسة الفعل الاجتماعي، وتفاعل للدلالة على التظاهر به. انظر تعليق البليوسي على استعمال أبي العلاء تحلم في معنى تحالم في قوله: ... أو جاهل يتحلَّم. شرح المختار من الزوميات ٢١٣/٢.

(٢) أمثال مهيار الديلمي والشريف الرضي وأبن نباتة السعدي وأبي الطيب المتنبي...

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٣١٨ - ١٣١٩.

إن أبا العلاء - وهو يجعل قصيدته إبل بدو رحل أصابتهم السنة - لا يظهر للشريفيين براعته في التصوير والتشبيه فحسب، ولكنه يذكرهما بأنه - وهو الشاعر الوافد على مجالس الأدب ببغداد - يعرف من أسرار قصيدة التبادي ما يعرفه أعلام^(١) هذه القصيدة أنفسهم، فقصيدته هذه «عَرَبِيَّةٌ وليست كشعر المؤلدين من أهل الحضر، فشبهها بحمولة تأكل القلām والخِذْرَافَ اللذين مَنَبَتْهُمَا في البوادي ولا تأكل اللجين الذي هو من علف أهل الأمصار»^(٢)، وما مخالفتها المقصودة لأشعار المؤلدين إلا الدليل على انتسابها إلى مذهب شعري آخر غير الذي ينتسبون إليه: مذهب القصيدة البدوية الحضرية أو قصيدة التبادي.

ثانيًا - العفة الشعرية أو التعافف:

قد تكون سمة النقاوة والبعد عن الإفحاش من أنسب الصفات لوصف الشعر القديم وأدلها على مخالفته لأشعار المؤلدين والمحدثين، وليست أزعم أن هذا الشعر كان يخلو مطلقاً من الفحاش، لكن المواقف الصارمة^(٣) التي كانت الجماعة تواجه بها انحراف^(٤) بعض الشعراء عن القيم الأخلاقية والدينية، تشهد بأن الذوق الجماعي كان يلزم الشعراء بقدر معين من الاعتدال الأخلاقي لا يجوز الإخلال به.

ويبدو أن هذا الإلزام هو ما جعل عمر بن أبي ربيعة ينفى عقاباً له على ما بدا لأهل زمانه جرأة غزلية، رغم كون غزله يبدو مقتصدًا بالقياس إلى ما ستؤول إليه معاني هذا الفن على يد المتأخرين، فالتحرش المعتدل بالأعراض والمروعة في الشعر

(١) أنكر بأن الشريف الرضي في حجازياته كان ينظر إلى تبادي أبي الطيب ونسيبه بالأعرييات.

(٢) شرح البطلوسي/ شروح: ص ١٣١٩. وانظر قول التبريزي: «أي هذه القصيدة عربية، وهي في البداية تعرف الحمض، والقلām والخِذْرَاف من الحمض، ولا تعرف اللجين لأنه من علف أهل الأمصار». شروح: ١٣١٨.

(٣) انظر موقف الخليفة الراشد عمر (رض) من غزل سحيم، وموقف الخليفة الراشد عثمان (رض) من هجاء البرجمي لخصومه برمي أهم بكتلهم في هجائه لهم. طبقات الفحول: ١/١٧٣، والشعر والتعراء: ١/٣٥٠.

(٤) رغم كون هذا الانحراف يبدو معتدلاً بالقياس إلى ما سيظهر في العصور اللاحقة من مجون شعري.

القديم أصبح في القصيدة الحضرية المحدثه مجاهرة^(١) مفضوحة بالفاحشة وحتاً صريحاً على الفجور، ورفثاً من القول وسباً وشتماً^(٢).

وإذا كان شعراء التيار البدوي الجديد قد جعلوا من العودة إلى قيام القصيدة القديمة وأصولها الفنية أصلاً من أصول مذهبهم الشعري، فإن الدعوة إلى العفة والنقاوة الشعرية كانت إحدى مظاهر هذا الاختيار النقدي، ولذلك لا نعد تمسك أبي العلاء بهذه العفة في مرحلة السقوط أثراً من آثار الوقار الذي ستصطبغ به شخصيته في مرحلة العزلة ولدى مؤرخي الأدب العربي، فعفة سقلياته أو نقاوتها تعافف فني لا يختلف عما نجده في قصائد أبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي ومهيار الديلمي وغيرهم من أعلام مذهب التبادي، لأنها كانت نتيجة فنية/ نقدية لانتسابه كهؤلاء إلى هذا المذهب^(٣).

وتتجلى عفته الشعرية - أو تعاففه بعبارة أدق - في رفضه النظري على الأقل^(٤) ثلاث نقائص شعرية هي: الإفحاش والتعهر والعريضة.

I- الإفحاش:

ونقصد به الصورة التي ألت إليها معاني فن الهجاء في عصر لم يعد فيها مثل قول الحطيئة: (وانهب فإنك الطاعم الكاسي)^(٥) قادراً على الإيلام.

(١) انظر قول أبي نولس: فنبع باسم من تهوى ودعني من الكنى ... فلا خير في الذات من لونها ستر. ديوانه: ص ٢٨.

(٢) انظر العمدة: ١٧٠/٢ - ١٧٥، والهجاء والهاجؤون: ص ٢٣ و٤٥.

(٣) يحدد السيد عبادة تاريخ تأليف رسالتي المنيع والإغريض بما قبل سنة ٣٨٨ هـ أي قبل رحلته إلى بغداد، وهو ما يدل على أن موقفه من فحش قفا نيك في رسالة الإغريض (رسائله/ عطية: ص ٤٧) موقف فني نقدي مرتبط بمذهبه الشعري وتصوره للعفة الشعرية وليس موقفاً فكرياً أخلاقياً، لأن نظره الأخلاقية إلى الشعر كانت وليدة العودة من بغداد وبداية مرحلة العزلة، كما سيتضح.

(٤) نحترس هنا من أن تكون مقاطع الغزل والهجاء والتعريض التي حذفها من سقط الزند بعد تنكره للشعر منتسبة إلى مرحلة أولى في نظم السقط كان الشاعر ما يزال يبحث فيها عن مذهب الشعري، غير متحرج من ركوب المعاني الفاحشة في الغزل أو الهجاء. انظر ما يأتي.

(٥) انظر خبر هجائه للزيرقان ووصف حسان لهذا الهجاء بأنه سلع على الهجو ط الفحول: ١١٦/١ والشعر والشعراء ٣٢٨/٨

فبعد أن كان هذا الفن لمزاً شعرياً خفيفاً وتهزلًا «تُنشِدهُ العذراءُ في خِدْرِهَا فلا يَقْبُحُ بِمِثْلِهَا»^(١)، أصبح في عصور الحضارة قذفاً حل فيه الفحش والإقذاع محل التلويع والتعريض فصار رفثاً وسباباً محضاً ليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن^(٢)، وإذا نحن تصورنا المفردات والمعاني الفاحشة التي أصبح شعراء السخف يروجونها في المديح نفسه، أمكن تصور الإنفاحش الذي كان الشاعر يلتجئ إليه للنيل من المهجو.

وإذا كان صفاء البداوة يقوم على التمسك بأصل فني ثابت هو عفة الألفاظ والمعاني، فقد كان النفور من التهاجي والمناقضات والترفع^(٣) عن الرد على الخصوم وسيلة من الوسائل التي حاول بها الشعراء المتبادلون صون بداوة قصائدهم عن الرفث^(٤)، غير مبالين بما جره هذا الترفع عليهم من تشكيك في قدرة قرائحهم الشعرية ولمز بضعف^(٥) الشعاعية في الهجاء.

ويبدو من تسمية أبي العلاء الكتاب الذي رد فيه على من اعترض عليه في لزومياته زجر النابج، ومن مثل قوله معرضاً: (رويدك أيها العاوي ورائي)^(٦)، وكذا من سخريته اللاذعة بالمتحرشين به في كثير من مؤلفاته^(٧)، أنه كان يملك استعداداً نفسياً^(٨) قوياً للعبث بخصومه وإيذائهم، وهي نتيجة تجعلنا مقتنعين بأن سكوته عن

(١) العمدة: ١٧٠/٢.

(٢) نفسه: ١٧١/٢.

(٣) انظر قول أبي تمام: نبئت عتبة يعوي كي أشتامه.... ديوانه: ٢٤٠/٤. وانظر قول مهيار مهدياً خصمه بالهجاء: إن ترد الجمر تجده قابضاً.... ثم قوله في آخر القصيدة مترفعاً عن الإقذاع: وربما غفوت عنك... ديوانه: ١٥٠/٢.

(٤) ينقل البرقوقى - عند شرحه لبائية أبي الطيب: ما أنصف القوم ضبه - عن الواحدى قوله: «كان المتنبي إذا قرئت عليه هذه القصيدة ينكر إنشادها»: شرح ديوانه: ٣٣٠/١، وفي ذلك ما يفيد أن الشاعر أصبح عندما اكتمل منهجه الشعري يتضابق من رواية هذه القصيدة ضمن أشعاره لمناقضة فحش هجائها لعة تبادل.

(٥) يبدو أن جعل الأصمعي الغلبة في الهجاء من مظاهر الفحولة كان من بين الأسباب التي جعلت الشعراء مطالبين بإظهار قوة الشعاعية في كل الأغراض لإثبات فحولتهم. انظر فحولة الشعراء: ص ٣٤. وانظر: ص ٤٢.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٨٦.

(٧) انظر رسالة الغفران ورسالته إلى النكتي البصري (رسالة الشياطين)، ورسالة الصاهل والشلح وزجر النابج.

(٨) قد يبدو هذا غريباً بالقياس إلى صورة الوقار التي رسمت له، لكن نصوصاً كثيرة تكشف عن نفسية غضبية حادة وحس ساخر كانا يختفيان وراء هونته ووقاره وتواضعه. ويحتاج مثل هذا الكشف إلى دراسة مستقلة.

الهجاء كان سكوتاً فنياً مقصوداً فرضه عليه انتسابه إلى مذهب شعري تناقض أصوله الصورة التي انتهى إليها هذا الفن في عصر المحدثين.

وقد أكد أبو العلاء نفسه هذا السكوت النقدي المقصود في قوله لأحد مجالسيه: «لَمْ أَهْجُ أَحَدًا قَطُّ»^(١).

وإذا كانت المروعة تستدعي من الإنسان أن يتجمل بشمائل وفضائل تميزه من غيره، فإن من هذه الشمائل عفة اللسان والبعد عن الرفث:

مِنَ الْفُرَّكَاءِ الْهَوَاجِرِ مُعْرِضٍ

عَنِ الْجَهْلِ قَذَافِ الْجَوَاهِرِ مِفْضَالٍ^(٢)

ومقصوده بالهواجر ما يهجر من الكلام القبيح^(٣)، والكلمات التي فيها فحش^(٤)، وإذا كانت هذه الهواجر قد أصبحت عماد الهجاء في عصره فإن صون الشاعر المتبادي لمروغته أصبح مرهوناً بهجره هذا الفن وترفعه عنه، لأن اللسان الذي ينطق بالفحش لا يمكنه أن يدعي انتسابه إلى البداوة، فـ «قَاتِلُ الْخَنَاءِ يَأْرِكُ بِفِيهِ الْحَبْرُ فَلَا يَشَوْهُ الْأَرَاكُ»^(٥).

II - التعهر:

ويقصد به الشيخ والنقاد قبله^(٦) تجاوز الشاعر المتغزل حدود الحشمة والعفة إلى الرفث والفحش أو ما يقاربهما.

(١) انظر إرشاد الأريب: ١٢٦/٣. وقد رد عليه القاضي القزويني بقوله: «إلا الأنبياء عليهم السلام». والواضح أن أبا العلاء كان يقصد خلوص شعره من هذا الغرض الفني، بينما قصد القزويني الأبيات التي ذكر فيها أبو العلاء الأنبياء في لزومياته بعد تطبيقه للشعر.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٣) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٤) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٢٦١.

(٥) الفصول والغايات: ص ٢٢٢.

(٦) انظر الموشح: ص ٣٦.

إن حضور المرأة في الغزل والنسيب باعتبارها موضوعاً شعرياً لتغزل الحضر وتشبيب البدو قد يوهم أن مفهوم الغزل والنسيب مفهوم واحد، لكن بعث الشعراء المتبادلين لعشق الأعرابيات شعراً في عصور الحضارة كان دليلاً على أن هؤلاء لم يجدوا في الحضرية التي فتنت بها القصيدة المولدة ما يجعلها أهلاً لأن تسكن فضاء قصائدهم.

ولعل أقرب ما يمكن أن نميز به أعرابية النسيب من حضرية الغزل تصونها وصون الشاعر العاشق لها، وليس لهذين الفضيلتين إلا مظهر فني واحد هو العفة: عفة المعشوقة أو عفة الشاعر، وكل إخلال بهذا المظهر يصبح إخلالاً بالفروق بين نسيب البدو وغزل الحضر.

إن تشبيهاً كالذي جاهر به امرؤ القيس^(١) قابل لأن يلحق بغزل المتأخرين لجرأته، كما أن غزلاً غفيفاً كالذي أتى به ابن الأحنف^(٢) قابل لأن يلحق بنسيب القدماء لعفته، وليس ذلك إلا لكون العفة^(٣) تعد ركناً نقدياً أساسياً في بناء النسيب والحفاظ على بداوته.

وحرصاً على هذه البداوة كان المتبادون ملزمين في عصور الابتذال الشعري للمرأة بإبراز هذه العفة والتباهي بها، ويبدو ذلك واضحاً في قول أبي الطيب:

إني على شَفَفِي بما في حُمْرِهَا

لَأَعِفُّ عَمَّا فِي سَرَاوِيلِهَا^(٤)

(١) انظر مثلاً قوله: فَمَثَلُ حَبْلِي قَدْ طَرَقَتْ وَمَرَضِعُ.... ديوانه: ص ١٢، وإشارة النقاد إلى تعهره، الموشح: ص ٣٦.

(٢) انظر قوله في فوز: أَلَمْ تَعْلَمِي يَا فَوْزُ أَنِّي مَعَذِبٌ ... بحكم والحين للمرء يَجْلِبُ. ديوانه: ص ٢٧.

(٣) يتخلّى الشاعر البدوي والمتبادي عن هذه العفة، ويتحدث عن وصاله بالمحبوبة في حالتين: الأولى عندما يكون هذا الوصال ذكرى ماضية يستعيد الشاعر أحداثها من الماضي السعيد الذي أفلت منه، والثانية عندما يزوره طيف الحبيبة في النوم. انظر القصيدة عند مهيار: ص ٢٩٩.

(٤) ديوانه: ٢٤٨/١.

فالحاية النقدية من هذا الاعتزاز كانت - رغم ما عيب عليه فيه^(١) - لفت نظر النقاد والشعراء إلى تمسكه بالعفة الشعرية التي تميز نسيبه عن الغزل الماجن الذي عرف به المحدثون.

ولا يشترط في هذه العفة أن تكون صفة للشاعر العاشق وللمعشوق في أن واحد، ولكن يكفي أن تتحقق في الشعر بأن تكون صفة لأحدهما لأن النتيجة الفنية تكون واحدة في الحالين، فامتناع الوصال في النسيب البدوي لعفة الحبيبة في قول الشاعر المتبادي:

عَفَاتِ مَا تَخْتِ الْحُبَى
وَالْخُمْرِ إِلَّا الْمُقْلَا
عَوَاصِيَا عَلَى الْخَنَا
وَإِنْ أَطَفَنَ الْفَزْلَا^(٢)

لا يختلف عن امتناعه لعفة الشاعر العاشق نفسه في قوله:

فَكَمْ لَيْلَةٍ وَرَقِيبُ الْعُيُو
نِ لَا يَحْمِلُ النَّوْمَ إِلَّا خَفِيفَا
سَمَرْتُ ففَاسَقَنِي طَرْفُهَا
وَالْفَاظُهَا ثُمَّ كُنْتُ الْعَفِيفَا
وَقَدْ كَانَ حُبُّ يَفْضُ الضَّلُوعَ
وَلَكِنَّه كَانَ حُبًّا شَرِيفَا^(٣)

ويكشف ابن بسام ضمناً عن رسوخ هذا العرف الشعري ووضوح دلالة النقدية حين يورد قول التهامي الشاعر المتبادي:

(١) انظر المثل السائر: ٢١١/٢، حيث يقول ابن الأثير عن هذا البيت «وهذه كناية عن النزاهة والعفة، إلا أن الفجور أحسن منها».

(٢) ديوان مهيار: ١٤١/٣.

(٣) نفسه: ٢٧٤/٢. وانظر قوله في: (٨٩/٢): الحب لا تملكني فحشاؤه الـ xxx قصوى ولا يسمعي أمارها.

إني لأظرف طرفي عن محاسنها
تَكْرُماً وأكف الكف عن أمم
ولا أهُم ولي نفس تُنازعني
أستغفر الله إلا ساعة الحلم

ثم يعقب بقوله مقارناً بين معاني التعفف لدى هذا الشاعر ولدى علم آخر من إعلان القصيدة المتبادية: «ولكن أبا الطيب كان أملك لشهوته وأعف في حين خلوته حيث يقول:

يَرُدُّ يَدًا عَنْ ثَوْبِهَا وَهُوَ قَادِرٌ
وَيَغْصِي الْهَوَى فِي طَيْفِهَا وَهُوَ رَاقِدٌ
ألا تسمع كيف عَفَّ في الكرى...»^(١).

لكن هذا التفاوت لا يحمل أية دلالة نقدية على تقصير التهامي إلا أن يكون دالاً على إخلال أبي الطيب نفسه بقانون التعافف، لأن العفة الشعرية لا سلطة لها على ما يحدث عند زيارة طيف خيال الحبيبة للشاعر في نومه، وهي اللحظة التي يصبح فيها ما كان محظوراً ممتنعاً في اليقظة مباحاً متحققاً في المنام^(٢).

ولا يخرج تصور أبي العلاء للنسيب ونقاوته عن تصور غيره من المتباينين له، فالشعر - لديه - إذا لم يكن للتكسب حسن في الوصف والنسيب «ما لم تُسَبِّ المحْصَنَةُ وتُعدَّ لِلْعَارِ الْمُطْعَنَةُ»^(٣)، وما يعنيه بسبب المحصنة هو القذف الشعري الذي ينسب فيه الشاعر إلى من يجعلها حبيبته كل ما ترمى به الفواجر من النساء.

(١) النخيرة: ق ٤/ ٢ / ٥٤٢. وقد وردت هذه المقارنة في سياق إيراد قول التهامي الشاعري المتبادي:

إني لأظرف طرفي عن محاسنها ... تَكْرُماً وكف الكف عن أمم
ولا أهُم ولي نفس تنازعني ... أستغفر الله إلا ساعة الحلم

(٢) انظر المبحث الخاص بطيف الخيال: القصيدة عند مهيار: ٣٢٢/١.

(٣) خطبة الفصيح/ إحكام صناعة الكلام: ص ٢٨. وفي الطبعة المتداولة: العvisنة عوض المطعنة، وهو تصحيف بين.

وقد تتعدد في معجمه النقدي المصطلحات الدالة على التعهر في الشعر، فيعبر عنه بالعهار كما نجد في قوله متحدثاً عن شكوى قصائد ديوان امرئ القيس من العيوب التي شأنها الشاعر بها: «فقالَت «قفا نَبِكْ» وهي أُمُّ ما نَظَمَ من القريض، والرائعةُ في الأنيق الأريض: إن الكِنْدِيَّ أقرَّ في أبياتي بعهارٍ، من سرَّ يكتُم ومن جَهارٍ، وسمَّى فاطمةَ ولعلُّه كاذبٌ، وفي حَبَالِ السَّفْهِ جاذِبٌ، وزَعَمَ أَنَّهُ عَقَرَ مطيَّةً وقَطَعَ بِسِوَاهَا الطَّيَّةَ»^(١)، أو يعبر عنه بالرفث كما يتضح من قوله في نفس السياق: «فأما الكلمة التي أولها: (ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي)، فتذكُرُ كل ما ذَكَرتِ الكلمة الأولى وغيرِ يَدِها بما قالَ الطُّولَى، لو كانت من ذواتِ الجُدرِ لكانتْ ماخوراً يكونُ فيها الرُّفَثُ مَذخوراً»^(٢).

وقد يختار مصطلح البغاء والغواية كقوله: «وإن قفا نبك على حُسْنِها وقَدِمِ سَنَها لَتَقُرَّ بما يُبطلُ شهادةَ العَدْلِ الرضيِّ فكيف بالْبَغْيِ الأُنْثَى، قاتلها الله عجوزاً لو كانت بشريةً كانت من أَعْوَى البريةِ»^(٣)، أو الفحش كما نجد في قوله: «فأما التي أولها: (خليلي مراً بي على أُم جندب) فلو كانت تصلُّ إلى قولِ بلسانٍ لَنَفَتْ ما صَنَعَ من غير الإحسانِ، على أنها أقلُّ من سِوَاهَا فُحْشاً..

ما للمُتَغَزِّلِ ولأُمِّ جندبٍ عَرَضَ أَلْها للجُنْبِ»^(٤).

وقد يكتفي بمصطلح الخنا كما في قوله: «وكذلك التي أولها: (سَمَا لك شوقٌ بعدما كان أَقْصَرا)، ذَكَرَ أُمُّ هاشمِ البَسْبَاسَةَ فأخْنَى في المنطِقِ أن عُدِمَ جَبَاسَةً، وابنةُ عَفْرَزٍ لَمْ تُلَفِ من النَّسَبِ الوَزَرُ»^(٥).

(١) رسالة النواوين/ إ. عباس: ١٩/١.

(٢) نفسه: ٢١/١.

(٣) رسائله/ عطية: ص ٤٧.

(٤) رسالة النواوين/ إ. عباس: ٢٢/١.

(٥) نفسه: ٢٢/١.

ونجد مصطلحات أخرى كالفجور والفسق والمنكرات^(١) وما قارب معناها، لكن كل ذلك يظل لدى أبي العلاء دلالة اصطلاحية واحدة على الإخلال الفني بأحد أهم عناصر النسيب أعني العفة الشعرية.

ويلمح الشيخ بدهاء نقدي بعيد إلى أن تعهر الشاعر العربي القديم يظل في أبعد صورته أهون مما يأتي به العجمي المتحضر، ولذلك وجد بعض أشعار امرئ القيس والفرزدق الفاحشة أصلح - رغم تعهرها - للكناية عما لا يجزؤ عربي على التلفظ به: «وَحَدَّثَ بَعْضُ الْوَارِدِينَ مِنْ حَضْرَةِ هَذَا الرَّجُلِ بِأَشْيَاءٍ يُكْتَى عَنْهَا، وَلَكِنَّا نَجْعَلُ النَّبْلَ مِنْ ذِكْرِهَا إِنْشَادَ أَبْيَاتٍ لَامِرِيٍّ الْقَيْسِ وَأَبْيَاتٍ لِلْفَرَزْدَقِ لِأَنَّهُمَا كَانَا يَتَظَاهَرَانِ بِطَلَبِ الْمُنْكَرَاتِ. قَالَ امْرُؤُ الْقَيْسِ... وَقَالَ الْفَرَزْدَقُ.. وَأَفْحَشَ فِي أَبْيَاتٍ لَا أَذْكُرُهَا ثُمَّ وَصَفَ كِبَرَهُ فَقَالَ...»^(٢).

إن أبا العلاء لم يكن يريد للمتبادي أن يكون عفيف اللسان في نظمه فحسب، ولكن في ما ينشده في المجالس وينيعه من محفوظه^(٣) الشعري أيضاً.

لقد أبان أبو العلاء عن أنه كان غزلاً خبيراً بحسن النساء وفتنتهن عندما جعل من ثغر حبيبته كأس خمرة بما فيه من ريق، وخاتماً من الدر باستدارته حول الثنايا وضيقة، والتلميح إلى الريق يوهم أنه سيستفيض في تصوير متعة الوصال، لكن سلطة العفة الشعرية أو التعافف تتدخل لتجعل هذا الثغر الموصوف أعف من أن يسمح حتى لخال الحسن نفسه وشامته بالاقتراب منه:

خَمَلْتُ مِنَ الشَّامَيْنِ أَطْيَبَ جُرْعَةٍ

وَأَنْزَرَهَا وَالْقَوْمُ بِالْقَفْرِ ضُلَالٌ

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٦٤.

(٢) نفسه: ص ٥٦٤ - ٥٦٦.

(٣) انظر قوله في اللزوم (٦٥٠/٢): «إِنْ يَسْمَعُوا شَرًّا تَوَافُوا لَهُ ... حَفْظًا وَمَثَلُ الشَّاعِرِ الرَّاوِيَةِ. وَانْظُرِ الصَّاهِلَ وَالشَّاحِجَ: ص ١٢٠. والطريف أنه ينقل أحياناً شعراً فاحشاً لا نذكره يقول الراجز في أوله: تهزأ مني أن رأنتني أحترش... (انظر الفصول والغايات: ص ٤٦٥). وقد تفسر روايته لمثل ذلك بكون غرابية اللفظ تجعله غير مفهوم فيشعب معناه الفاحش.

فَسَقِيًّا إِيكَاسٍ مِنْ فَمٍ مِثْلِ خَاتِمٍ
مَنْ الدُّرُّ لَمْ يَهْمُمْ بِتَقْبِيلِهِ خَالٌ^(١)

III - العريضة:

ترتبط العريضة الشعرية بفن الخمریات الذي وجد في مجون الوليد بن يزيد وأبي الهندي وجرأة أبي نواس، ما مكنه من أن يصبح أحد الأصول الفنية/النقدية التي استطاعت بها قصيدة المولدين الحضرية أن تقاوم الأصول البدوية للقصيدة الأصلية وتتخلص من سلطتها.

ولعل أبا نواس في إغرائه - مُلْحًا - شعراء عصره بجعل التغني بالخمرة بديلاً من تغنيهم بالطول والبدويات، لم يكن يهدف فحسب إلى ترسيخ الخمرية في الذوق من حيث هي غرض شعري مستقل بنفسه، ولكن إلى جعلها السبيل إلى قتل العفة الشعرية التي يستمد منها النسيب البدوي وجوده، فالخمرة ومجالسها طريق صريح إلى المذات والمتع المحرمة، ولا مكان للعفة بين هذه المتعة.

إن خطورة الخمرية لم تتجل في تحولها إلى عريضة شعرية لم يتصون عنها أهل الوقار من متحزري الشعراء^(٢)، ولكن في تسللها إلى قصائد بعض المتصوفة باعتبارها رمزاً من رموز النشوة والسكر الصوفي.

وليست المصنفات التي صنفت في الأثرية^(٣) وتأثيرها وفي الأديرة^(٤) وما كانت تستره من قصف ولهو وعبث بالقيان والغلمان إلا ثمرة لتسلط هذا الفن على أنواق الشعراء، ولذلك لم يكن من السهل على شعراء التبادي أن يروجوا قصيدتهم المتعاففة

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٦٦ - ١٢١٨، وانظر شرح البهليوسي للأبيات: شروح: ص ١٢١٧.

(٢) انظر مثلاً القصة التي يرويها ابن المعتز عن سكره في الدير، وقوله في آخرها مشيراً إلى ما صاحب هذا السكر من مجون:

وكان ما كان مما لست أنكره ... فظن خيراً ولا تسأل عن الخبر. بيوانه/ السامرائي: ١١١/٢.

(٣) انظر مثلاً فصول التماثيل في تباشير السرون: ص ٢٣ - ٤٢.

(٤) انظر مثلاً كتاب النيارات: ص ٥٩، ٦٥، ٢١٤، ٢١٨، ٢٢٤.

لدى متلقين تشبع ذوقهم الفني الحضري بظرف الخمریات الشعرية ومجونها ففتنوا بها، بل لم يكن من السهل عليهم الإفلات من تأثيرها، فمهيأر الديلمي الشاعر الأعجمي المتبادي الذي عف نسيبه ورق حتى أصبح طريقة^(١) شعرية متميزة، وقع - رغم ما سيعرف به من تعافف وتباد - في شرك الخمرية في قصائده الأولى فبدأ نواسي^(٢) النزعة.

لكن هذا التأثير كان يقاوم بأساليب مختلفة، كأن يفرغ الشاعر مقطع الخمرية من دلالة المجانة بالتنبية في آخره على أن نشوة السكر منفعة تتبعها مفسد^(٣)، أو أن يجعل العفة حاجزا يقيه من فتنة^(٤) الراح.

وقد يؤثر المتبادي أن يجعل هذه الراح ماء لا يسكر ولا يسلي^(٥)، أو أن يجعلها تغيب وتختفي دون أن تختفي آثارها، وذلك بأن يجعل نشوة السكر مستمدة من حسن المعشوقة وريقها^(٦)، أو من غناء الرفاق باسمها^(٧).

ونجد لدى أبي العلاء ما يشبه هذا في قوله متغزلا بالظعينة:

عَدْتُ تَحْتَ رَاحٍ يَجْذِبُ السُّتْرَ مَظْلَمًا
تَسْمَ رَاحٍ بِالْمُدِيرِ لَهَا تَسْطُو

(١) انظر إشارة النقاد إلى الطريقة المهيأرية. الخريدة م ١/ ج ٤/ ٣٦٥، والمثل السائر: ٢٤٦/٢، وخزانة الحموي: ص ٩، ونفحة الرياحنة: ٣٢٨/٢، والقصيدة عند مهيأر: ص ٦٦٦ وما بعدها.

(٢) انظر قوله: نيمي وما الناس إلا السكرى ... إرها ودعني غدا والخمارا

هنيئا للهوي إني خلع... ت حلمي له وتركت الوقار. ديوانه: ٣٥٠/١ - ٣٥١.

(٣) انظر قول مهيأر بعد وصفه الخمرة: مصالح عيش والفنى من خلالها ... إذا لاحظ الأعقاب فهي مفسد. ديوانه ٢٢٧/١.

(٤) كقول مهيأر: وسلافة كدم الغزا ... ل تخال مسكا فارها ...

وسواي واثب لذة ... نفنى ويبقى عارها. ديوانه: ٤٠٢/١ - ٤٠٣.

(٥) كقول أبي الطيب: ياساقيني اخمر في كؤوسكما ... أم في كؤوسكما هم وتسعيد

اصخرة أنا مالي لا تحركني... هذي الدمام ولا هذي الأغاريد. ديوانه: ١٤١/٢.

(٦) هو ما يلح إليه أبو العلاء في قوله المذكور: فسقيًا لكأس من فم مثل خاتم... سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٦

(٧) انظر قول مهيأر: غنى بهيفاء الرفا ... ق والكؤوس لم تدر

فكل صاح انتشى ... وكل نشوان سكر. ديوانه: ١١/٢.

وقد نَمِلَ الحادي بها من نَسِيمِها

كَأَنَّ غَالَهُ مِنْ كَرْمِ بَابِلَ إِشْفَنُط^(١)

لكن الأسلوب الذي اختاره ونصح به لمقاومة فتنة الخمریات كان أنجع.

إن بابل التي تنسب إليها الخمرة البابلية^(٢) ليست لدى شعراء التبادي اسماً لمكان كانت تصنع فيه الخمور فحسب، ولكنه مصطلح ذو مفهوم نقدي يرتبط بالمذهب الشعري الحضري لا من حيث هو غرض موضوعه الخمرة، ولكن من حيث هو مذهب فني يناقض المذهب البدوي أو النجدي الحجازي^(٣).

وفي نفس السياق النقدي لمصطلح بابل يرد لديهم مصطلح العراق^(٤) الذي يستدعي مصطلحا نقدياً مناقضاً له هو الشام، ليصبحا معاً رمزین لمذهبین شعريین متناقضین: العراقي الحضري والشامي المتبادي، فبابل أخت العراق^(٥) والشام غريبة عنهما، وعندما يبعث أحد الشعراء إلى أبي العلاء بشعر خمري يعلن فيه رغبته في الانتساب إلى مذهبه الشامي، يجيبه بما يفيد أن من يرغب في أن يصبح شاعراً متمكناً من هذا المذهب مطالب بأن يجنب شعره عبث الخمریات وسفھها^(٦):

أَوَالِي نَفَتِ الرَّاحِ مِنْ شَفَفِ بِهَا

لَعَلَّكَ خَالَ لِلْمُدَاةِ أَوْ عَمُّ

وَأَنْتَ أَبُوْهَا إِنْ غَدَتْ كَرْمِيَّةٌ

وَإِنْ سَكَنْتَ رَاءَ فَوَالِئِهَا كَرْمٌ^(٧)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦١٧ - ١٦١٨.

(٢) انظر قول أبي العلاء: فتى عشقته البابلية حقبة ... فلم يشفها منه برشف ولا لثم. سقط الزند/ شروح: ص ٩٥٦. وانظر شرح التبريزي والخوارزمي للفظه «البابلية»: نفسه: ص ٩٥٦.

(٣) انظر مثلاً قول مهيار: لام في نجد وما استنصحت ... بابلي لا أراه الله نجداً. ديوانه: ٣٣٣/١.

(٤) سنفصل هذا في البحث اللاحق.

(٥) انظر قول مهيار رافضاً حضارة العراق: أصبو إلى طيبة من بابل ... ما أقرب الشوق وما أبعدا. ديوانه: ٢٤٢/١.

(٦) يؤول البطليوسي (شرحه/ شروح: ص ١١٥١، ١١٥٢) رد الشيخ على هذا الشاعر بأنه كان تنبيهاً له على سوء أدبه الذي بدا في افتتاحه شعره «بوصف الخمر، وكان لا يليق بمنصب أبي العلاء ورتبته أن يذكر الخمر في تقريره...».

(٧) سقط الزند/ شروح: ١١٥٠/٣ - ١١٥٤.

فَكَنِيفَ طَرَفَتِ الشَّامَ وَالشَّامُ نُوْنَهُ
 جِبَالُ ثَرْدَى بِالرَّيَابِ وَتَغْتُمُ
 وَمِنْ بَعْضِ جَارَاتِ الْعِرَاقَيْنِ بَابِلُ
 وَعَانَةُ وَالصَّهْبَاءُ عِنْدَهُمَا جُمُ
 أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْأَوَّلَيْنِ إِلَيْهِمَا
 نَمَوْا حَسَبَ الْخَمْرِ الَّذِي رَفَعَ النُّظْمُ
 فَيَاكَ وَالكَاسَ الَّتِي بَتُّ نَاعِثًا
 فَمَا شُرْبُهَا إِلَّا السَّفَاهَةُ وَالْإِنَّمُ

إن الرفض النقدي^(١) للخمرة كان لدى الشيخ الأسلوب الأنجع لحماية القصيدة المتبادية من العريضة الشعرية، ولعل هذا الرفض يفسر ترفعه عن تدنيس مجالسه بما كان الراغبون في مودته ومجالسته يعرضونه عليه من أنس الخمریات:

فَهَبْ أَنِّي دَعَوْتُكَ لِلتَّصَافِي
 عَلَى غَيْرِ الْمُتَقَفَةِ الشُّمُولِ
 عَلَى رَاحٍ مِنَ الْأَدَابِ صِرْفِ
 وَنَقْلٍ مِنْ بَسِيطٍ أَوْ طَوِيلِ^(٢)

ومثل هذا الترفع هو ما جعل الخوارزمي يشرح قوله: (عللاني..)، بالهياني لا اسقياني، «لأن أبا العلاء لم يكن مَوْلَعًا بشربِ الخمرِ ولمْ يَعْتَدْ وَصْفَ ذلك في الشعر»^(٣).

(١) ننبه هنا على أن رفضه للخمرة في مرحلة السقط كان رفضاً فنيّاً، وأن موقفه الأخلاقي منها لم يظهر إلا بعد اعتزاله وتطبيقه الشعر. انظر اللزوم: ٤٤٤/٢، حيث قوله: فلا تشرينها ما حبيت وإن تمل ... إلى الغي فاشريها بغير نديم. وانظر الجدل حول علاقة أبي العلاء بالخمرة وشربها في: المتنبي وأبو العلاء المعري: ص ١١٠ - ١١٥، ورجعة أبي العلاء: ص ٢٨ - ٢٩.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤٥.

(٣) انظر الشروح: ص ٤٢٥. والمقصود بيت السقط: عللاني فإن بيض الاماني ×× فنيث والزمان ليس بفان

ويقوي هذا التفسير أن من أحبه وأثنى عليهم من أصدقائه الشعراء كالوزير أبي القاسم المغربي كانوا - تعافوا لا عجزاً - ينادون بأشعارهم عن ذكر الراح ووصفها: «فأما الرَّاحُ فلو ذَكَرْها لَشَفَّتْ من الهَرَمِ، وانتَفَتْ من الكَرَمِ إلى الكَرَمِ، ولم تَرْضَ دِنَانُ العُقَارِ بلباسِ القَارِ، ونَسِجَ العَنَاقِبِ على المناكبِ، ولكن تُكْسَى من وَشِي ثيابا، ويُجَعَلُ طِلَاؤُهَا زِيَاباً»^(١).

ويكشف هذا الوصف الخمري عن أن ذكرها في الشعر لم يكن يعجز الشيخ، وإذا كان قد زهد فيها فأخلى شعره منها فإنما كان ذلك لصون مذهبه الفني من العريضة المأجنة التي تجر إليها:

وَحَرُمْتُ شُرْبَ الرَّاحِ لَا خَوْفَ سَائِطِ

ولكنها تُرْمِي العُقُولَ بِعُقَالِ^(٢)

فالخمريات مرتعها العراق حيث تعاطى الأكوس آلات التصاوير على عاد المازنية الأساوير^(٣)، وهواه كان في الشاميين^(٤)، وأنى للبابلية أن تصبح شامية وإلهائم المفتون بمتع بجلة والعراق وفارس أن يحظى بمودة شاعر عشق البداوة ففعل لسانه الشعري:

أَمْعَاتِبِي فِي الْهَجْرِ إِنْ جَارَيْتَنِي

طَلَقَ الْجَدَالِ وَجَدْتَ عَيْنَ

تَصِفُ المَدَامَةَ فِي الْقَرِيضِ وَإِنَّمَا

الظَالِمِصْفَةُ المَدَامَةُ لِلْمُعَافَى السَّالِمِ

والماءُ وَزَيْدِي لَا تَزَالُ نَوَاجِذِي

فِي مُنْتَضَاءِ سَوَابِحِ كَأَوَازِمِ^(٥)

(١) رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٣٨.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

(٤) انظر قوله: حملت من الشاميين..... (سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٦)، حيث يجعل نجداً شامياً ثانياً.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٧٦ - ١٤٧٨.

إن نقاوة المعجم وعفة المعاني الشعرية خصيصة مشتركة بين جل القصائد المتبائية، وسقطيات أبي العلاء بعض منها، وإذا كان النفور من فحش الهجاء وتعهر النسب وعريضة الخمرات مقدمة تؤدي بالضرورة إلى نتيجة شعرية^(١) واحدة هي عفة المعجم والمعاني، فإن هذا النفور نفسه يعد نتيجة لمقدمة أولى هي الانتساب إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية أو قصيدة التبادي، وليس سقط الزند في صورته الأخيرة^(٢) التي سمح أبو العلاء بروايتها عنه إلا ثمرة لهذا الانتساب.

ثالثاً - تبديية الحضارة وتحضير البداوة؛

إن وصفنا للقصيدة المتبائية - أحياناً - بالبدوية الجديدة أو بالبدوية الحضرية ليس تعداداً اعتباطياً للمصطلحات، ولكنه محاولة لتمييزها نقدياً من القصيدة البدوية القديمة، وإشارة مقصودة إلى أن التبادي ليس بداوة اجتماعية حقيقية تنتسب إلى تاريخها، لأنه فعل شعري متمرد على التاريخ ينبع من التحضر نفسه فيتجاوز^(٣) لكن دون أن يلغيه، فالحضارة كامنة فيه ولكنها ليست مغذية له بالضرورة.

لقد سعى أبو تمام وأتباعه إلى بناء منهبهم الشعري الجديد القديم هذا على التوفيق المقصود بين النقيضين: البداوة والحضارة، وعلى المزج الشعري الجاد^(٤) بين عناصرها، وكان الوصول إلى ذلك يعد نجاحاً فنياً يتباهى به صاحبه ويفاخر.

ويرد الفخر النقدي بتكامل البداوة والحضارة في قصيدة التبادي صريحاً لدى بعض الشعراء كما يتضح من قول مهيار مشيراً إلى قصيدته:

(١) يعطل خلو السقطيات من وصف الخمرة والغلمان يكون حياة أبي العلاء لم تكن حياة لهو (تجديد النكرى: ص ١٩٠)، لكن الشاعر أكد بنفسه مشاركته في الهزل واللهو في شبابه بقوله: «ما اعتزلت حتى جدت وهزلت». رسائله/ عطية: ص ٩٣.

(٢) لأننا لا نعلم ما كانت عليه الصورة الأولى لديوان السقط. انظر ما يأتي.

(٣) انظر الإمتاع والمؤانسة: ١/١٣٥، حيث يعيب التوحيدي على الحاثمي أنه يريد أن يكون في شعره بدويًا فقًا وهو لم يتم حضريًا.

(٤) نستبعد هنا المحاولات التي كانت تهدف إلى التنقيص من أهمية التبادي كتغزل السلامي بغلام بدوي. انظر ما تقدم.

حَاضِرَةٌ تُحَسِبُهَا بَادِيَةً
تُنْبِرَتْ دَارَاتِ حَبْتٍ فَالْبُرْقِ^(١)

أو قوله:

يَخْطُرُ فِيهَا الْحَضْرِيُّ بِدَوِيًّا قُحَاً^(٢)

وكما يتضح من قوله مصوراً تأثيرها الموحد - لتكاملهما فيها - في ذوق
الحضري والبدوي على السواء:

تُطَرِّبُ الْحَاضِرَ الْبَلِيغَ وَإِنْ مَرَّ
تَ بِسَمْعِ الْبَادِي إِشْرَابٌ وَحَاً^(٣)

أو قوله:

يُخَدِّتُ حَاضِرًا عَنْهُمْ بَادٍ
وَيُطَرِّبُ مَشْرِقِيَّ مَقْرِبِيًّا^(٤)

وقد يبني فخره على جعل هذه القصيدة نسيجاً محكماً من خيوط هي في أصلها
متعارضة^(٥)، وقد يكفي بالإشارة إلى أن هذه القصيدة تنتسب في آن واحد إلى عدة
بيئات شعرية، والتنبيه على أن هويتها مستمدة من مدارس خصائصها الفنية متباعدة.
فما كان يتداوله العلماء واللغويون في بيئة الكوفة الثقافية، كان يختلف في عصر
الطائي عما كانت مجالس بغداد توفره من ظرف ومجون، وعما كان يروج في دمشق
من أشعار جزلة، لكن ما حبره الشاعر من قصائد كان مزيجاً من كل ذلك:

(١) ديوانه. ٣٤٩/٢.

(٢) نفسه: ٢١٣/١.

(٣) نفسه: ٩٢/٤.

(٤) نفسه: ١٩٨/٤.

(٥) انظر قول أبي تمام. الجد والهزل في توشيع لحمتها ... والنبل والسخف والأشجان والطرب. ديوانه. ١٥٨/١. وانظر قوله:
يرى حكمة بما فيه وهو فكاهة ... ويقضى بما يقضي به وهو ظالم. ديوانه: ١٧٩/٣.

نِيطَتْ قَلَائِدُ عَزْمِهِ بِمُحَابَّرِ

مُتَكَوِّفٍ مُتَدَمِّشِقٍ مُتَبَفِّدٍ^(١)

وإذا كان شعر الشامي قد اشتهر ببداوته وجزالته، وشعر الحجازي قد عرف بليونته غزلياته، وشعر العراقي قد فتن الأنواق برقته وتحضره، فإن شعر الطائي قد أفاد من كل هاته الخصائص فأصبح شاميا حجازيا عراقيا:

قَدْ نَقَّفَتْ مِنْهُ الشَّامُ وَسَهْلَتْ

مِنْهُ الْحِجَازُ وَرُقَّقَتْهُ الْمَشْرِقُ^(٢)

إن ألفاظاً مثل العراق وبابل والشام ونجد والحجاز وغيرها، لم تعد لدى الشعراء مجرد إشارات لغوية إلى أماكن جغرافية معروفة ولكنها أصبحت اصطلاحات شعرية نقدية ترتبط مفاهيمها بمختلف المذاهب التي تقاسمت الشعر العربي في عصوره المختلفة، لكن الملاحظ أن مصطلح العراق وبابل يظلال لدى المتباينين رمزاً للمذهب الحضري المولد ونقيضاً فنياً لمذهبين آخرين أصيلين هما المذهب الشامي والمذهب النجدي الحجازي:

عَدِمْتُ نَوَائِي بِالْعِرَاقِ فَرَبِمَا

وَجَدْتُمْ بَنَجْدٍ لِي طَبِيباً مُدَاوِياً^(٣)

وعندما يقول أبو العلاء مفتخراً بأن قصيدته منسوبة برقتها إلى ليلي الأخيلية^(٤) وجزالتها المطربة إلى الشام، وبظرفها وتحضرها إلى العراق:

(١) ديوانه: ٥٥/٢.

(٢) ديوانه: ٤٠٠/٤.

(٣) ديوان الشريف الرضي: ٥٧٠/٢/ صائر. وانظر قول الأبيوردي في نجدياته: الام على نجد وأبكي صباية..... ديوانه: ١٧٥/٢. وانظر قول مهيار: أهل القباب ومن بهم لمصعد للبعد أطلع بالعراق وأبطحوا وتملحت لي غلبة غورية سنحت وظبيتك بنجد أملح
ديوانه: ٢١٣/١ - ٢١٤.

(٤) يصف شعرها بالرقّة الشجية في قوله يصف غناء الحمامة: شجكتك بظاهر كقريض ليلي ... س. ن/ شروح: ص ١٤٢٥، وانظر: ص ١٤٢٨.

جاءتْكَ لَيْلِيَّةٌ شَامِيَّةٌ

كانتْها بالعِراقِ مَوْلُذُهَا^(١)

يبرهن نقدياً على انتسابه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية انتساب الشاعر الخبير، لأن التكامل بين هذه الخصائص، من مميزات أشعار هذا المذهب.

لقد جاءت قصيدته «ولها لُطْفُ الشعرِ اللَّيْلِيُّ وطراوةُ القريضِ الشاميِّ وظَرْفُ النظمِ العراقيِّ»^(٢)، لتكون شاهداً على أن العناصر الفنية الحضرية والبدوية رغم تناقضهما تصبجان في القصيدة المتبادية وجهاً شعرياً واحداً لا يمكن وصفه بأنه حضري صرف أو بدوي قح، لأن الصفتين امتزجتا فيه وانسجمتا انسجام تفاعل وتكامل، لا انسجام تجاور.

وتتعدد المظاهر التي يتجلى فيها هذا الانسجام الشعري وتتنوع، لكنها ترد في معظمها إلى مظهرين اثنين هما: ذويان العناصر الثقافية وتكامل الجزالة والليونة.

I - ذويان العناصر الثقافية:

ونقصد به أن العناصر الثقافية المعقدة - عقلية بخيلة ونقلية موروثية - تذوب كلها في الأخيلة البدوية وتتشح بوشاح أشعار الوبريين من الشعراء، وهذا الذويان هو ما جعل بعض النقاد يقفون حائرين أمام هذا النمط الجديد في صياغة ما هو موروث عن القدماء، وينفون الشعرية^(٣) عن نظم أبي تمام فيجعلون أشعاره وأشعار أبي الطيب وأبي العلاء حكمة^(٤) وفلسفة لخروجها بغزارة معانيها وكثافتها فيها عن أساليب^(٥) العرب المعروفة، لكن حيرة هؤلاء النقاد ظلت حيرة ذهول وعجز عن إدراك

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٨٣٦.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٨٣٢.

(٣) انظر قول ابن الأعرابي في شعر أبي تمام: «إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطلا». الموازنة: ٢٠/١. والموشح: ص ٣٠٤.

(٤) انظر الموازنة: ٤٢٥/١، والمثل السائر: ٣٤٩/٢.

(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣، ٥٧٥.

كنه الشعرية في هذا المذهب الذي لم يكن بالبديوي المطبوع فيحسب على القدماء، ولا بالحضري المصنوع فينسب إلى المحدثين.

وقد كشف من تتبع من النقاد^(١) سرقات أبي الطيب الخفية من أرسطو عن قدرة هذا الشاعر المتبادي على أن يلبس المعلم الأول نفسه لباس الشيخ البديوي المزمّل في بجاده. ولعل وصف أبي العلاء بشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء^(٢) كان نوعاً من التنبيه النقدي على قوة حضور الثقافات العقلية في أشعاره وفاعليتها فيها.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن هذا الوصف ينطبق على لزومياته وحدها، لأن ما ورد في السقط لم يكن إلا بوارر وإرهاصات فلسفية لا تشكل طابعاً واضحاً كما هو الحال في اللزوم «إذ أنها هنا جوهر معانيه جميعاً بينما هي في السقط جزء من معانيه كما جاءت جزئية في أشعار أبي الطيب»^(٣).

وليس هذا الخفاء الثقافي الذي جعل الدارس يصف ما ورد في السقطيات من آثار ثقافية عقلية بالإرهاصات، إلا أحد مظاهر الانسجام الذي استطاع أبو العلاء بتباديه أن يحققه بين ثقافة عصره المعقدة وبين البداوة الشعرية، فالثقافة العقلية هي هي سواء في السقط أو اللزوم، لكنها «تُلمس باليد في اللزوميات ويحتاجُ الباحثُ إلى أن يُدَلَّ عليها في سقط الزند»^(٤) لحرص الشاعر فيه على إذابتها في السبك الشعري البديوي.

إن أبا العلاء - ثقافته في قدرته العقلية على توليد المعاني واصطياد المجهول منها - كان يحس بأنه يفوق زهيراً وغيره من فحول القدماء، ورغم ذلك كان شديد الحرص على أن تصاغ هذه المعاني في قالب شعري منسجم يصنع فيه الفكر المثقف بدواة الشعر المطبوع ويفتعلها:

(١) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٦٤.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٩٤.

(٣) نفسه: ص ١٩٤.

(٤) تجديد الذكرى: ص ٢٠٢، وانظر إشارة الخوارزمي (شروح: ص ١٧) إلى أن السقط ينطوي «على كل نكتة من العلوم».

تَنْزِدُ غَلَاكَ شُرَّادَ الْمَعَانِي
إِلَيَّ فَمَنْ زَهِيْرٌ أَوْ زِيَادُ
مِنَ السَّلَاسِي أَمَدٌ بِهِنَّ طَبْعُ
وَهَذَبُهُنَّ فِخْرٌ وَأَنْتِ قَادُ^(١)

لقد أدرك الخويي من تأمله في معاني سقط الزند أن «ما من فنون العلم إلا وفي المدوّن إشارة إليه ولا دلالة عليه، لا يستقلّ بالإحاطة به إلا من ضربَ بسهام العلوم وفاز بأغلاقي الفنون»^(٢)، ولثقة الشارح في ما توافر له من معارف أدبية وشرعية وفلسفية عقلية، أدل على القارئ بأنّه دون غيره من الشراح قادرٌ على «الاستقلال بكشف خفايا أسرارهِ»^(٣)، وليست خفايا السقط التي يشير إليها الشارح إلا ثمرة للمجهود الذي بذله أبو العلاء من أجل تبديّة الفلسفة والحكمة في ديوانه.

II- تكامل الجزالة والليونة:

استقرت هاتان اللفظتان في المدونة النقدية باعتبارهما مصطلحين متعارضين المفهوم، فالجزالة في الشعر مظهر من مظاهر جودته وقوته بينما تشير الليونة^(٤) إلى سهولته وضعفه، إلا أن هذين المفهومين اضطرباً لدى بعض الشعراء والنقاد فلم تعد الليونة تعني الضعف مطلقاً ولا الجزالة تعني الجودة مطلقاً، لأن وصف الشعر بالليونة قد يكون نمّاً لركائكه وضعفه أو مدحاً لحلاوته وإطرابه، كما أن وصفه بالجزالة قابل لأن يكون نمّاً له أيضاً، فقد يكون الجزل رديئاً فجاً^(٥).

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٣٢١.

(٢) خطبة التنوير: ٥/١.

(٣) نفسه: ٥/١. وانظر قول البطليوسي/ شروح: ص ١٥: «ولعمري إنه لشعر قوي المباني خفي المعاني، لأن قائله سلك به غير مسلك الشعراء وضعفه نكتاً من النحل والآراء، وأراد أن يري معرفته بالأخبار والانساب وتصرفه في جميع أنواع الآداب، فأكثّر فيه من الغريب والبدیع، ومزج المطبوع بالمصنوع، فتعقدت الفاظه وبعدت أغراضه».

(٤) انظر الموشح: ص ٦٢، حيث ينقل المزياني قول الأصمعي: «طريق الشعر إذا انحلت في باب الخير لأن»، والفصول والغايات. ص ٢١١ - ٢١٢.

(٥) انظر الصناعتين: ص ٧٠ و٧٣، حيث قول العسكري: «وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبغي ترك استعماله فمثل ...».

ويبدو أن تصور شعراء القصيدة البدوية الحضرية للجزالة والليونة كان سبباً في هذا الاضطراب، فهذان المصطلحان المتعارضان يردان لدى هؤلاء وصفا لنفس البناء الشعري لأن الشعر الجيد لديهم ليس ما وصف بالجزالة ونفيت عنه الليونة، ولكنه ما كان جزلاً قوياً وليناً رشيقياً في أن واحد:

أَنَا مَنْ سَمِيفَتْ لَهُ وَتَسْمَعُ إِنْفًا

عُرراً رِشَاقاً فِي الْكَلَامِ جِزَالاً^(١)

ولا يختلف تصور الشيخ لهذا التكامل بين النقيضين عن تصور غيره من المتباينين له، فالليونة - لديه - طرفان: طرف ينظر إلى الإِسْفَاف والضعف والسهولة والركاكة، ولعل من ذلك لديه ليونة^(٢) شعر البحري، وطرف آخر ينظر إلى العذوبة والركة والشجو والرشاقة والإطراب كليونة شعر ليلي الأَخيلية^(٣).

ومثل ذلك الجزالة لديه، فأحد طرفيها ينظر إلى الخشونة الجافية والغلاظة والتشادق والقعقة والفجاجة والخثارة، كرجز رؤية^(٤) وطبقته وكشعر ابن هاني، والطرف الثاني ينظر إلى الفصاحة المستعذبة والسبك المتين والصيغة المحكمة والنسيج المتلاحم.

والشاعرية الحقيقية لديه لا تتجلى في تجنب الطرف السلبي لليونة أو الجزالة، ولكن في القدرة على صهر الطرفين الإيجابيين رغم تعارضهما في بنية شعرية واحدة تجعل الشعر في أن واحد جزلاً وليناً، كشعر الوزير المغربي الذي «خَشُنَ فَحَسُنَ وَلَانَ فَمَا هَانَ، لِيَنَّ الشُّكْرِ يَدُلُّ عَلَى عِنَقِ الْمُحْضِرِ»^(٥)، وكشعر صديقه ابن الخطاب الذي لاين برقة ذوقه وشاعريته المتبادية ما توحش من ألفاظ الأعراب فأنسها وجعل شعره مرتعاً لها، فهز بمنطقة الجزل اللين أعطاف الملوك وذكر الشيخ صباح:

(١) ديوان مهيار: ٦٢/٣. وانظر قوله: ونعرفوا خلقك من غزل xxx لين ومن متحمس جزل. ديوانه: ٩٥/٣.

(٢) انظر ما تقدم. وانظر قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٣: مثل وشي الوليد لانت ...

(٣) انظر قوله: شجنتك بظاهر كقريض ليلي ... سقط الزند/ شروح: ص ١٤٢٥.

(٤) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ٢٧٧: «تصكون مسامع المتمدح بالجنل، وإنما يطرب إلى المنل».

(٥) رسائله/ عطية: ص ٤٠.

رَدْتُ لَطَافَتَهُ وَحِدَّةَ نَهْنِهِ
وَحُشَّ الْلُغَاتِ أَوْانِسَاءَ بِخِطَابِهِ
يَا مَنْ لَهُ قَلَمٌ حَكِي فِي فِعْلِهِ
أَيَمَّ الْفَضَا لَوْلَا سَوَادُ لُعَابِهِ
عُرِفَتْ جُودُكَ إِذْ نَطَقْتَ وَطَالَمَا
لَفَطَ الْقَطَا فَابَانٌ عَنْ أَنْسَابِهِ
وَهَزَزْتَ أَعْطَافَ الْمُلُوكِ بِمَنْطِقِي
رَدَّ الْمُسِنَّ إِلَى اقْتِبَالِ شَبَابِهِ^(١)

لقد كان أبو العلاء يأنف من اتخاذ شعره مكسباً، وعندما اضطرت له اللباقة إلى الرد على شعر مدحه به أحد الشعراء بمديح مماثل، جعل قصيدته نموذجاً يتعلم منه الشعراء كيف يكونون في مديحهم الجزل اللين أسوداً تزار بصوت رخيم:

سَنَنْتُ لِأَزْبَابِ الْقَرِيضِ امْتِدَاخَهُ
كَمَا سَنَّ إِبْرَاهِيمُ كَجَّ مَقَامِهِ
فِيُنَنِّي عَلَيْهِ ضَيْقُكُمْ بِزُّيْرِهِ
وَيُنَنِّي عَلَيْهِ شَادِنُ بَبْغَامِهِ^(٢)

وفي تعبيره عن الليونة بالبغام تورية جد لطيفة لبعد دلالتها النقدية، فالمباغمة من معانيها مغازلة النساء بكلام لين رخيم، وجعل الممدوح محبوباً يُعشَق ويُغازل أسلوباً جديد ألغى به شعراء القصيدة البدوية الحضرية الفروق بين النسيب والغزل وبين المديح والفخر والعتاب والهزاء.. من حيث هي أغراض تتميز بمعانيها كما يتبين من قول أحدهم:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧٢٠ - ٧٢٦.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٥١٧.

أَجْنُ لَكُمْ خُنَّةَ الْعَاشِقِينَ

فَامْدَحُكُمْ مَثْلَمَا أُتْسِبُ^(١)

وذلك ليصبح الفرق الوحيد الممكن هو طبيعة الصياغة، فالتكامل التقابلي بين الجزالة والليونة الذي أبرزه أبو العلاء من خلال مقابلته الزئير بالبغام مقابلة طباقية، هو نفسه التقابل التكاملي الذي يبرزه مهيار من خلال مطابقتها بين سفك الدماء وصب المدام في وصفه لشعر الشريف الرضي:

وَقَلَائِدٍ قَدْ ذَفَّتْ بِحَارِكُ دُرْهَا

وَقَضَى لِسَانُكَ رَضْفَهَا وَنِظَامَهَا

حُمِسَتْ حَتَّى قِيلَ صَبٌّ بِمَاءِهَا

وَعَزَلَتْ حَتَّى قِيلَ صَبٌّ مُدَامَهَا^(٢)

وليس ذلك كله إلا تجسيداً للتقابل بين صياغتين شعريتين لا ثالث لهما هما الحميس والغزل، وليس هذا التقابل نفسه إلا مقابلة بين الجزالة والليونة، فالجزالة وجه للحميس والليونة وجه للغزل أو النسيب:

وَتَعْرِفُوا خُلُقَيْكَ مِنْ عَزَلٍ

بَيْنَ وَمِنْ مُتَحَكِّمٍ جَزَلٍ^(٣)

إن تجاوز مفهوم الغرض الشعري من حيث هو معنى إلى مفهوم الغرض/الصياغة أو الغرض الأسلوبى، والاكتفاء بتقسيم الشعر إلى حميس يشمل المديح والفخر وما أشبههما من الأغراض وغزل^(٤) ينتسب إليه التشبيب والنسيب، أسلوب نقدي اختاره الشعراء المتبادون لجعل مفهوم القصيدة محصوراً في ضربين من

(١) ديوان مهيار: ٩٧/١.

(٢) نفسه: ٣٦٩/٣.

(٣) نفسه: ٩٥/٣. و انظر قوله في (٥١/١): يروقه منها جزلها وحميسها ... إذا راق من ابيات أخرى نسيبها.

(٤) انظر قول مهيار: في طرفها تغزل وقلبها ... حماسة تنسبها للحمس. ديوانه: ٣٢/٢. وانظر قوله:

تصاغ لها الحماسة من معاني ... علاك ومن محاسنك النسيب. ديوانه: ٧٢/١.

الصياغة: الحميس الجزل والغزل اللين، وهي الثنائية النقدية التي سهلت عليهم تصور التكامل بين النقيضين وتحقيقه من خلال الوصول إلى صياغة واحدة تكون جزالتها هي نفسها ليونتها.

إن الأصل في الأبنية الشعرية البدوية الحزونة والجزالة البعيدة عن الرقة، ولذلك كانت ليونة النسب ضرورية للتخفيف من جفاء هذه الحزونة ومثانتها:

فَدُونُكَهَا لَوْلَا لَيَانُ نَسِيبِهَا

لَخَلَّتْ صِلَابُ الصُّخْرِ مِنْهَا تَصَدُّعٌ^(١)

ولا يقصد أبو تمام هنا أن ورود النسب في مطلع القصيدة هو الذي خفف من حزونتها، وإنما يقصد أن ليونته امتدت إلى صياغة باقي الأغراض ولاستها حتى أصبح من الصعب على الخبير بأغراض الشعر الجزم بأن نسب القصيدة البدوية الحضرية يتميز من مديحها:

طَابَ فِيهِ الْمَدْحُ وَالنَّدْحُ حَتَّى

فَاقَ وَضْفَ الدِّيارِ وَالتَّشْبِيحَ

لَوْ يُفَاجَأُ رُحْمُنُ النَسِيبِ كَثِيرُ

بِمَعَانِيهِ خَالَهِنَّ نَسِيبًا^(٢)

إن توحيد الصياغة الذي يؤدي إلى التباس النسب أسلوبياً بالمديح أو غيره من فنون الحميس، كان الصورة المثالية لتكامل جزالة التبدي وليونة التحضر التي سعى إليها كل الشعراء المتبادين وافتخروا بالوصول إليها:

وَإِذَا مَا دَعَاؤُ شِعْرِي فِيهِ

طَرِبَ الْمَدْحُ وَاسْتَهْلَ النَسِيبُ

(١) ديوان أبي تمام: ٢/٣٣٤.

(٢) نفسه: ١/١٦١.

مِدْحُ كَالنَّسِيبِ رِقَّةً أَلْفَا

ظٍ وَمَا لِلنَّسِيبِ مِنْهُ نُصِيبُ^(١)

وإذا نحن أدركنا أهمية رقة الألفاظ هذه في صبغ النسيب والحميس بصبغة أسلوبية موحدة، أمكن إدراك الدلالة النقدية لاستعمال أبي الطيب ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب الحماسية^(٢)، فهذا الشاعر كان كغيره من شعراء القصيدة البدوية الحضرية يسعى إلى تجسيد النموذج الشعري للقصيدة/الصياغة التي تذوب فيها الأغراض بعضها في بعض أسلوبياً، من خلال ذوبان الجزالة في الليونة والليونة في الجزالة.

وعندما يقول أبو العلاء جاعلاً العتاب الموجه في قصيدة صديقه مطرباً كالنسيب:

وَكَدَا النَّسِيبُ إِلَى الْعِتَابِ كَانَهُ

رَيْشُ السَّهَامِ كَدَتْ غُرُوبَ لَهَاذِمِ^(٣)

تظل الغاية النقدية البرهنة على أن الجزالة والليونة في هذه القصيدة قد تكاملتا وامتزجتا امتزاجاً تاماً، فالنسيب «مَبْنِيٌّ عَلَى اللَّيْنِ، وَالْعِتَابُ مِمَّا يَجْفُو عَلَى السَّمْعِ»^(٤)، لكنهما أصبحا لديه غرضاً واحداً لأنهما أصبحا صياغة واحدة، وهذه الصياغة هي نفسها ما أعجب به وأثنى عليه في قوله منوهاً بشاعرية الوزير المغربي: «فَالْقَسِيبُ فِي تَضَاعِيفِ النَّسِيبِ وَالشُّبَابُ فِي ذَلِكَ التَّشْبِيبِ....» وقد جَمَعَ أَلِيلَ مَاءِ الصَّبَا وَصَلِيلَ ظِلِّ مَاءِ الظُّبَا»^(٥)، وليس ما وصفه طه حسين بالبديع البدوي الجزل الذي حل محل البديع الحضري المهلهل^(٦) في قصيدة أبي العلاء إلا مظهرًا من مظاهر هذا التوحيد^(٧). لقد

(١) يتيمة الدهر: ٢٠٦/٣. والشعر للرسامي.

(٢) انظر يتيمة الدهر: ١٩٣/١، حيث يجعل الثعالبي هذا من محاسن شعره.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨١.

(٤) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٤٨١.

(٥) رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٦) تجديد الذكري: ص ١٨٧.

(٧) انظر قول طه حسين: «على أن بداوة أبي العلاء لم تمنعه من اصطناع البديع ... ولقد كان عهدنا بالبديع حضرياً مهلهلاً، فإذا نحن نراه في شعر أبي العلاء الآن بدويّاً جزلاً». تجديد الذكري: ص ١٨٧.

رسخ أبو العلاء نقدياً صورة الانسجام بين النقيضين من خلال رفضه للين المختل والخشن الجافي ولو كان ذلك مما نظمه القدماء أنفسهم^(١)، وبترسیخه هذه الصورة جعل - كغيره من شعراء القصيدة المتبادية - الحلم النقدي^(٢) بالبداوة المتحضرة والحضارة المتبدية حقيقة شعرية. وتظل هذه الحقيقة مضافة إلى العفة الشعرية وإلى التبادي الشاهد الفني على تمسك أبي العلاء بنسبه الشعري الذي جعله وريثاً من بين الورثة الذين أوْتَمَنُوا على المذهب الذي وضع أبو تمام جاهداً^(٣) أساسه وأكمل أبو الطيب مقتنراً بناءه، مذهب القصيدة البدوية الحضرية.

إن انتساب أبي العلاء إلى الشعر بنظمه سقط الزند كان نتاجاً خصباً للتلاقح بين تشبعه بالثقافة الحديثة، وبين افتتانه بفحول الشعر القديم ومن تأياهم من حذاق المحدثين ومشاركته أعلام القصيدة البدوية الحضرية في نسبهم الشعري، لكنها خصوصية أراد لها الشاعر عامداً أن تصبح في حياته نفسها مجرد ذكرى، فقد أجبر نفسه على تطليق الشعر والانتساب إلى ما سواه^(٤)، بل وعلى العودة إلى ديوان السقط نفسه للنظر فيه من جديد، من خلال زاوية أخلاقية جعلته يحاول إعادة إنجازه بمراجعته للتغنية على صورته الأولى وإخراجه في صورة ثانية مهيبة لا تتأذى منها رؤاه الفكرية/ الأخلاقية الجديدة.

(١) انظر موقفه من شعر عدي وطبقته (الفصول والغايات: ص ٢١٢) ورفضه لختارة رجز رؤية وطبقته. ر. الغفران: ص ٣٧٧.
(٢) هو الغاية الأسلوبية التي سعى أبو تمام مؤسس المذهب البدوي الحضري إلى بلوغها.
(٣) انظر قوله: سأجهد حتى أبلغ الشعر شؤه ... وإن كان لي طوعاً ولست بجاهد. انظر ديوانه: ٧٧/٢، وما تقدم.
(٤) انظر ما يأتي.

الفصل الثاني

إنجاز السقط: الدلالة والصورة والحدود

عندما زار ناصر خسرو معرفة النعمان وأبو العلاء حي، نقل عن لقيهم هناك أن الشيخ كان له أنذاك «أكثر من مائة ألف بيت»^(١).

وقد تبدو كثرة هذه الأبيات عندما تقاس إلى حجم الدواوين الشعرية العربية الكبيرة^(٢) مبالغة تتيح للدارسين الشك في صحة الخبر ودقته، وقد يكون هذا الشك ضرورياً عندما تكون الغاية من الدراسة توثيق الأخبار والتأكد من صحتها من خلال نقد المتن والمرويات، لكنه يصبح محدود الدلالة نقدياً عندما تتعلق الدراسة بشاعرية أبي العلاء وشعرية نظمه، لأن توزيع متنه الشعري بين «سقط الزند» و«اللزوم» و«استغفر واستغفري»، و«جامع الأوزان» وما سواها لم يكن مجرد تعدد مجاني في الأسماء، ولكنه كان مظهرًا لتحولات شعرية/فكرية في إنجازاه جعلت سقط الزند بمجموع أبياته التي تبدو بعدها جد قليلة بالقياس إلى المائة ألف بيت، يتفرد دون باقي دواوينه بالإفصاح عن شاعريته والإنباء عن غريزته، غريزة أراد الشاعر لفاعليتها^(٣) ألا تمتد إلى دواوينه الأخرى.

(١) سفرنامه/ تعريف: ص ٤٦٣.

(٢) كتيوان مهيار الذي بلغ حوالي ٢٥ ألف بيت. إما أشعار العجم فبلوغ مثل هذا العدد فيها لا يكون متعزلاً. انظر مقدمة ترجمة الشاهنامه: ص ٧٠، حيث يشير الحق إلى ما يفيد أن أبياتها بلغت ٦٠ ألف بيت، والمثل السائر: ٤١٩/٢.

(٣) انظر المبحث الخاص بفاعلية الغريزة: القسم الأول.

المبحث الأول

دلالة الديوان في المتن الشعري العلاني

ذكر التبريزي أن شيخه أبا العلاء كان في مرحلة العزلة ينفر تلامذته من دراسة السقط ويحثهم^(١) على الاشتغال بغيره من دواوينه كجامع الأوزان والوزن، لكن يبدو أن هذا التفسير لم يحل بعد موته، دون شهرة السقط وشيوعه في مجالس الدرس، فالسمعاني يذكر في القرن السادس أن شعره المعروف بسقط الزند كان سائراً مشهوراً^(٢).

وقد يجد الدارسون في الشبهة العقدية التي أحاطت بديوان اللزوم^(٣) ما يفسر هذه الشهرة، إلا أن عجز دواوينه الأخرى عن منافسته يدل على أن القدماء وجدوا فيه من مظاهر التجويد الفني ما افتقرت إليه أشعاره الأخرى، فقد نبه الصفدي^(٤) على أن أحسن شعره على كثرتة سقطياته، وانتهى ابن حجر إلى أن أشعاره «في المدح والغزل والرثاء التي في سقط الزند في نهاية الجودة»^(٥).

إن وصف العلماء لهذا الديوان بأنه شعر أيام الصبا^(٦) لم يمنعهم من تفضيله على باقي دواوينه والعناية به^(٧) وبشرحه، لأنهم أدركوا بل اقتنعوا بأنه كان أحسن أشعاره^(٨)، لكن هذا التفرد بالجودة الذي ميز السقط من باقي أشعاره لا يمكن أن

(١) انظر مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣.

(٢) الأنساب: ٤٨٤/١.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٧٩، حيث يتحدث المؤلف عن عدم اهتمام القدماء بشرح اللزوم.

(٤) الوافي بالوفيات: ١٠٢/٧.

(٥) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٥. وقد وصف الشيخ نفسه هذا الديوان بأنه شعر الصبا: انظر خطبة السقط

(٦) الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٥.

(٧) نفسه/ تعريف: ص ٥٣٥. وانظر قول البأخري: «ورأيت ديوان شعره الذي سماه سقط الزند وهتف فيه كالحمائم

على فتن غصن النبات من الرندة. نية القصص: ١٥٨/١.

يعد شاهداً على إصفاء الشاعر وضعف شاعريته بعد نظمه هذا الديوان، فأبو العلاء كان يعلم أن ما سوى سقطياته من الدواوين شعر متوسط^(١) لأنه أراد لأشعار صباه وحدها أن تكون شاهداً على قوة شاعريته.

لقد كان الشيخ يدرك أن سكوت الشاعر المجيد عن قول الشعر يعد - كالتقصير - علامة لتخلفه عن غيره إذا كان الشعر صناعة له ومكسباً^(٢)، لكنه كان في الحين نفسه مقتنعاً بأن قوة الشاعرية لا تقاس بكم المنظوم ولكن بكيفه، لأن الشاعر عندما يبلغ بنظمه نهاية الجودة يجعل أشعاره اللاحقة تكراراً كمياً لا يغير من الكيف، ولذلك لم يكن يرى الشاعر - إذا أجاد في القليل الذي قاله - ملزماً بأن يبرهن على رسوخ قدمه في الشعر بالاستمرار في نظمه، فالقدرة على القليل - لديه - تنبئ بالقدرة على الكثير إذ «ليس الرِّيُّ عن التَّشَافِّ، وتُعْلِمُكَ بِجَنَى الشَّجَرَةِ الْوَاحِدَةِ مِنْ ثَمَارِهَا، وَيَدُلُّكَ عَلَى خُزَامَى الْأَرْضِ النَّفْحَةُ مِنْ رَائِحَتِهَا»^(٣).

إن قرص الشعر لديه كان مقترناً بولع شديد بالموزون ورغبة في التباهي جره إليهما سن الصبا ومرح الشباب، لكن الولع ما لبث أن أصبح بتقدم السن فتوراً فنفوراً تجلى في وضعه خطبة الديوان ليعلم فيها نهاية السقطيات وسكوته عن قول الشعر وتحوله عنه إلى نشاط فكري آخر^(٤): «وقد كنت في رُبَّانِ الحداثة وَجَنِّ النشاط مائلاً في صَفْوِ القريض أَعْتَدُهُ بعض مآثر الأديب ومن أشراف مراتب البليغ، ثم رفضته رفضَ السَّقْبِ غُرْسِهِ وَالرَّأْلِ تَرِيكَتِهِ، رَغْبَةً عَنْ أدبٍ معظمٌ جَيِّدُهُ كَذِبٌ وَرَدِيئُهُ يَنْقُصُ وَيَجْدِبُ»^(٥).

(١) يستثنى من ذلك ديوان الدرعيات كما سنوضح.

(٢) انظر خطبة السقط، حيث قوله: «والجيد من قيل الرجل وإن قل يغلب على رديئه وإن كثر، ما لم يكن الشعر له صناعة وفكره مرناً وعادة». شروح: ص ١٠.

(٣) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٤) انظر المبحث اللاحق الخاص بالتوبة من الشعر.

(٥) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

لقد صاغ أبو العلاء من الموزون بعد إعلانه تطليق الشعر ما جعل سقط الزند لا يمثل إلا نسبة ضئيلة (٣/١) بالقياس إلى مجموع ما نظمه، وإذا أجاز النقاد لأنفسهم أن يعدوا ما سوى سقطياته من كلامه الموزون شعراً فإن صفة التوسط والضعف ستكون لصيقة بهذا الكلام الذي عدوه شعراً، ورغم ذلك لا يرى أبو العلاء ذلك مشككاً في قوة شاعريته إذ «الجيد من قيل الرجل وإن قل يغلب على رديئه وإن كثر ما لم يكن الشعر له صناعة...» (٢).

إن أبا العلاء وهو يعلن رفضه للشعر لم يكن يهدف إلى أن ينفي عن نفسه صفة الشاعر ولكن إلى أن يكون شاعراً من خلال سقط الزند وحده، لأنه كان يعلم أن في الشعر القليل الذي تضمنه هذا الديوان جملاً «يدلُّنَّ على الغرض» (٣) ويؤكد أنه كان من مجيدي الشعراء.

(١) إذا ما قسناه إلى ما ذكره الرحالة الفارسي ناصر خسرو. انظر سفرنامه/ تعريف: ص ٤٦٣، حيث يذكر أنه سمع أن لأبي العلاء أكثر من مائة ألف بيت.

(٢) خطبة السقوط/ شروح: ص ١٠.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٠.

المبحث الثاني

صور الإنجاز

تتجلى دلالة سقط الزند في المتن الشعري العلاني، - كما أوضحت - في كونه لدى صاحبه الديوان المعروف بشاعريته دون ما سواه من دواوينه، وقد كان لاسم الديوان وخطبته الدور النقدي الأول في رسم الحد الفاصل في موزون كلامه بين الشعر والنظم، والإعلان عن نهاية مرحلة الشعر في مسيرة الإنجاز الموزون، والإنباء برحيل أبي العلاء الشاعر ليترك مكانه لأبي العلاء العالم المفكر.

أولاً - التسمية:

يبدو أن سقط الزند - حسب ما استطعت الوصول إليه - كان في تاريخ الشعر العربي أول ديوان شعري لشاعر واحد^(١) يحمل اسماً خاصاً به، ولا يشير أبو العلاء في خطبته إلى أنه سماه بهذا الاسم، لكن إشارته في شرحه له إلى «الكتاب المعروف بسَقَطِ الزُّنْدِ»^(٢) تفيد أنه هو الذي سماه بهذا الاسم كما سمي باقي دواوينه.

ويؤكد ذلك قول تلميذه التبريزي: «وكان قد لُقِّبَ هذا الديوان بسَقَطِ الزُّنْدِ لَأَنَّ السَّقْطَ...»^(٣).

ولا نجد في المصادر القديمة ما يشير بدقة إلى التاريخ الذي سماه فيه بهذا الاسم، وقد يتوهم من إشارة القفطي إلى أن أبا العلاء لما رحل إلى العراق «اشتهر

(١) سبق بعض المصنفين والعلماء إلى تسمية بعض المختارات والمجموعات الشعرية باسماء خاصة بها كالمعلقات والحماسة والوحشيات... الخ، لكن التسمية تتعلق بأشعار مختلفة تعدد قائلوها.

(٢) انظر خطبة ضوء السقط: ورقة ٢ / ١ تحقيق: ص ٢.

(٣) خطبة شرح التبريزي/ شروح: ٤ / ١.

ذِكْرُهُ ببغداد وُقِرَّ عليه كتابُهُ سَقَطَ الرَّنْدُ...»^(١) أن الديوان كان يحمل هذه التسمية أثناء وجوده ببغداد، وهو ما يلزم بجعل التسمية سابقة للسقطيات التي قالها بعد رحيله إلى العراق، لكن ما نقله الخطيب البغدادي يدل على أن القفطي سَمَّى الديوان بما آل إليه لا بما كان عليه أثناء وجود الشاعر ببغداد، فهو - أي البغدادي - ينقل عن القاضي التنوخي ما يفيد أن هذا الأخير تلمذ لأبي العلاء «وأنه قرأ عليه ديوان شعره ببغداد»^(٢).

إن الخطيب الذي يروي عن التلميذ مباشرة لا يشير إلى اسم الديوان لأنه لم يكن آنذاك قد اكتمل وسمي، وهو ما يؤكد بعده بزمان قليل ابن الأنباري في قوله: «قال أبو القاسم التَّنُوخِيُّ: رَدَّ بَغْدَادَ وقرأتُ عليه شِعْرَهُ»^(٣)، بل إن عدم وجود مصطلح ديوان في حديث التنوخي عما قرأه على الشيخ دليل على أن الشاعر لم يكن آنذاك قد عزم على جمع أشعاره في ديوان مستقل بله تسميتها.

وما نرجحه أن التسمية كانت متأخرة عن التاريخ الذي وضع فيه خطبته معلنا تطبيقه للشعر ورفضه له، ولم يكن هذا الرفض إلا موقفا من عدة مواقف أثمرها تحول رؤاه الفكرية بعد رحيله إلى بغداد وجسدتها العزلة باعتبارها الترجمة السلوكية لهذا التحول، وهو ما يجعلنا نميل إلى أن تاريخ التسمية كان بعد سنة ٤٠٠ هـ وقريباً من الفترة التي تراجع فيها عن توبته من الموزون مؤثراً النظم الصادق^(٤) رغم ضعفه على العودة إلى أكانيب التجويد الشعري.

إن تسمية الديوان باسم يميزه عمل توثيقي كانت الغاية منه منع اختلاطه بما نظمه من دواوين أخرى يحمل كل واحد منها اسماً خاصاً به، ولكن تسميته بسقط الزند دون ما سوى ذلك من الأسماء تظل إشارة نقدية مقصودة إلى خصائص فنية توافرت في أشعاره^(٥) دون غيره من دواوينه.

(١) إنباه الرواة: ٨٥/١.

(٢) تاريخ بغداد: ٢٤٠/٤.

(٣) نزهة الالباء: ص ٣٥٣.

(٤) ينبه هنا على أن دلالة اللزوم في مثته الشعري غير دلالة السقط، كما سنوضح.

(٥) انظر لغة الشعر عند المعري: ص ١١.

وقد جعل بعض الدارسين هذه التسمية تعبيراً عن تواضعه^(١) واعترافاً منه بما يشوب أول شعر يقال من ضعف، لكن الدارس نفسه يبطل هذا التفسير عندما يشير إلى اعتداده^(٢) بقوة شاعريته وجودة أشعاره في خطبة الديوان.

وبعض ما ذكره الدارس فيه نظر إلى كلام التبريزي الذي ذهب إلى أن الشاعر «كان قد لَقِبَ هذا الديوان بِسَقَطِ الزُّنْدِ لِأَنَّ السَّقَطَ أَوَّلُ مَا يَخْرُجُ مِنَ النَّارِ مِنَ الزُّنْدِ، وَهَذَا أَوَّلُ شِعْرِهِ وَمَا سَمَحَ بِهِ خَاطِرُهُ فَشَبَّهَهُ بِهِ»^(٣)، إلا أنه لم يشر إلى أي تواضع أو اعتراف بالضعف لأن السقط كله - لا بعض القصائد فقط - كان يعد لديه من أول شعره بالقياس إلى الدواوين اللاحقة.

ويفسر الخوارزمي الزند بأنه «هنا مَجَازٌ عَنِ الطُّبْعِ»^(٤)، والأرجح أن «الزند» في التسمية مصدر من زند معناه القدح بالعود الذي يسمى الزند على العود الثاني المسمى زنده، فيكون الطبع حسب هذه الصورة البيانية هو الزنده لا الزند، وهو نفس ما يدل عليه قوله في الخطبة: «امتحان السُّوسِ»^(٥) لأن الطبع أو السوس أو القريحة أو الغريزة أو الحس^(٦) هو الذي يزند ليووجد بالفعل ما كمن فيه بالقوة، أما عود الزند نفسه الذي تلمح إليه الصورة فيجب أن يكون مجازاً على الفكر أو الجهد العقلي الذي يبذله الشاعر لحث طبعه وتحريكه، وليس كل زند بوارٍ^(٧) ولا كل قاذٍ بِمُوقِدٍ:

تَكْبُو زِنَادُ الْقَابِحِينَ وَعَاِمِرُ

بِالشَّامِ تَقْدُخُ مَرْخَهَا وَعَفَارَهَا^(٨)

(١) انظر الجامع: ٩٩٢/٢.

(٢) نفسه: ٩٩٣/٢.

(٣) خطبة شرح التبريزي/ شروح: ٣/١.

(٤) شروح: ١٨/١.

(٥) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٦) انظر مختلف المصطلحات المترافقة التي يعبر بها أبو العلاء عن الاستعداد الشعري الفطري الموجود بالقوة لدى بعض الناس.

(٧) انظر قوله: وغيل المازني من الليالي ... بزند من خطوط الدهر واري. اللزوم: ٥٦٤/١.

وانظر قوله: يا آل يعقوب..... من وري زند ولكن وري اكباد. اللزوم: ٣٨٠/١.

(٨) اللزوم: ٥١٢/١.

إن الصورة التي اختارها الشاعر الناقد - أي صورة السقط المتطاير من قدح الزند على الزندة - كانت تشخيصاً بيانياً ونقدياً مقصوداً للتكامل بين الخبرة بقوانين الصناعة الشعرية وبين هدي الغريزة الخالصة في صناعة أشعار هذا الديوان، وهو نفس التكامل الذي افتخر بتحقيقه في افتخاره بأن سقطياته أمد بها الفكر وهذبها الفكر والانتقاد^(١)، إلا أن اختياره النار نواة لهذه الصورة يوحي بأنه جعل هذه التسمية تلخيصاً نقدياً لكل التحولات التي عرفتتها مرحلة انتسابه إلى الشعر منذ بدأ يتعاطى النظم إلى أن سكت وتنكر لغريزته الشعرية، فاسم الديوان يحيل على زمن كان قبسه الشعري فيه قد أذكي مدة قبل أن تطفأ ناره:

وَعَهْدُنِي زَمَنُ الشَّبِيبَةِ ذَاكِ

قَبَسِي فَأُخْمِدَ وَالْخُطُوبُ تُغَيَّرُ^(٢)

والنار جوهر^(٣) لطيف محرق، ومن خصائصها الكمون في بعض الأجسام^(٤) إلى أن تحرك فيصبح الارتفاع والانتشار^(٥) خصيصة لها، إلا أن الانتقال من الكمون والخفاء إلى الانتشار والإضاءة لا يتم طفرة، فأصل كل نار مضطربة سقط قليل حجمه وعدده:

وَالنَّاسُ كَالنَّارِ كَانُوا فِي نَشْأَتِهِمْ

يُسْتَضَوُّ السَّقْطُ مِنْهَا ثُمَّ يَنْتَشِرُ^(٦)

وإذا كان أبو العلاء قد جعل شعر ديوانه الأول سقطاً، فلأن هذا الشعر على قلته قد توافرت فيه خصائص الجودة والبراعة التي كانت ستتوافر في الشعر الجيد الكثير

(١) انظر سقط الزند/ شروح: ص ٢٢٢، حيث قوله: من اللاني أمد بهن طبع... وهذبهن فكر وانتقاد.

(٢) اللزوم: ٤٤٧/١.

(٣) التعريفات: ص ٢١٤.

(٤) انظر قول أبي نواس: ... ككمون النار في حجره. ص ٤٢٨.

(٥) انظر قوله عن الطباع: فقد جبلت على فرس وضررس ... كما جبل الوقود على التنمي. اللزوم: ٤٦١/٢.

(٦) اللزوم: ٤٢٠/١.

لو أراد له الشاعر الساكت أن يغزر، وهذه القلة الجيدة التي عبر عنها مجازاً بالسقط هي نفسها التي عبر عنها بقوله: «وَيَذُلُّكَ عَلَى جَنَى الشَّجَرَةِ الْوَاحِدَةِ مِنْ ثِمَارِهَا...»^(١). لكن ربط القلة بالجودة لا يعني أن كل من قل شعره مجيد بالضرورة، فالسقط شرارة ترمي بها نار الطبع، لكنها لاتنير إلا بشاعرية من خبر الصناعة وأحاط بأسرارها:

إِنْ صَادَفْتُ أَرْضًا أَرِثُكَ خُمُودَهَا

أَوْ وَاظَفْتُ أَكْلاً أَرِثُكَ مَنَارَهَا^(٢)

وما تطاير من سقط زند أبي العلاء - لقوة طبعه - وجد خبرة بالصناعة وعلماً واسعاً فأنار على قلته. وإذا كان هذا النور لم يدم فلأن الشاعر قد أخباه لا لخبوه.

فالشاعر النبيه كان ما يزال حاضراً عندما سكنت أبو العلاء الإنسان عن قول الشعر، وجمر الغريزة كان ما يزال متوهجاً لكن الصمت أخفى ضوءه:

أَمَرُ بَدَا ثُمَّ أَخْفَى شَائِنُهُ قَدَرُ

كَالنَّارِ مَا تَتَّ فَلَمْ يُنْشَرْ لَهَا قَبَسُ

وَخَامِلُ مَا نَأَتْ عَنْهُ نَبَاهُهُ

كَانَهُ الْجَمْرُ غَطَّى ضَوْؤُهُ الْيَبَسُ^(٣)

لقد أترك أبو العلاء عندما تحول فكره وعزم على الاعتزال أن نار الشعر قوة تنفع كما تضر، واكتشف بعد أن نبهه حلم الكهولة من غفلته أن نار شعره كانت جائزة فاستقال الله العثرة^(٤) فيها واستغفره وأخمدتها، ثم زند من عقله ناراً معتدلة ناحياً نحو موزون من الكلام عده العلماء شعراً ورآه هو بعين الناقد نظماً بأن نفعه فغابت جودته:

(١) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٢) اللزوم: ٥١٢/١.

(٣) اللزوم: ٢٠ / ٢.

(٤) انظر قوله في خطبة السقط/ شروح: ص ١٠: «وما وجد لي من غلو... فاستقبل الله العثرة فيه... والله تعالى استغفر»

سُلْطَانُكَ النَّارُ إِن تَغْدِلْ فَنَافِعَةٌ

وإِنْ تَجُزَّ قَلْبُهَا ضَيَّرَ وَإِخْرَاقُ^(١)

أما سقط الزند فقد ظل بعد أن جعل التسمية ختمًا له الشاهد على أنه لما قدح أورى.

ثانيًا - الخطبة؛

كانت الخطب والمقدمات^(٢) في المصنفات قد أصبحت في عصر أبي العلاء منهجًا معروفًا في التأليف، ورغم ذلك لا نعثّر - حسب ما اطلعت عليه - على شاعر قبل أبي العلاء وضع ليدوانه خطبة ومقدمة، فخطب الدواوين شأنها شأن أسماؤها كانت ثمرة من ثمرات الفكر الشعري/النقدي العلاني.

ويستنتج من إشارته إلى هذه الخطبة في قوله في مقدمة اللزوم: «وقد كنت قلت في كلام لي قديم: إني رفضت الشعرَ رَفَضَ السَّقْبِ غِرْسُهُ وَالرَّالِ تَرِيكَتُهُ...»^(٣)، أنها قيلت في تاريخ مبكر بالقياس إلى تاريخ كتابة خطبة اللزوم، كما يدل اعترافه بما ورد في السقطيات من غلو وكذب في المديح والنسيب أنه كتبها قبل أن يميل إلى مراجعة الليوان وإسقاط بعض أشعاره أو تغييرها، وفي ذلك ما يجعل اعتزاله سنة ٤٠٠ هـ أقرب الأحداث إلى تاريخ كتابتها.

وتبدو الخطبة في ظاهرها ديباجة شكلية لما سيتضمنه الليوان من أشعار، لكن تحليل مضمونها ووضعها في سياق تحولات إنجازه الشعري يكشف لنا عن أنها كانت في أن واحد خاتمة تؤرخ لرحلة الكتابة الشعرية لديه، ومقدمة ترسم للمتلقي حدود فضائها وتعرفه بمنطقها وتيسر له سبل تفصي جمالياتها، وتأملًا نقديًا فكريًا في مفهوم الجودة الشعرية وحقيقتها.

(١) اللزوم: ١٨٢/٢.

(٢) وتسمى الخطبة أيضًا رسالة. انظر عبث الوليد: ص ١٤٧.

(٣) م. اللزوم: ٣٨/١. ويقصد قوله عن الشعر في خطبة السقط/ش: ص ١٠: «ثم رفضته رفض السقب غرسه والرّال تريكته».

ويمكن تلخيص كل ذلك في كون الخطبة:

I - تنبئ بانتهاء مرحلة الشعر المجود وبداية مرحلة الفكر الأخلاقي، وتخبر برحيل أبي العلاء الشاعر وظهور أبي العلاء المفكر، وتجزم بأن الشعر ليس من مآثر الأديب ولا من أشرف مراتب البليغ.

II - تعلن ختمه سقط الزند وتحدد طبيعة الشعر الذي ضمه، وتؤكد أنه رغم قلته بلغ غاية الجودة وأن قلته هذه لا تعود إلى إصفاء الشاعر وعجزه عن النظم ولكن إلى عزمه على التوبة من الشعر.

III - تؤكد أن رفضه للشعر ليس قراراً مؤقتاً ولكن تطليقاً لا رجعة فيه.

IV - تنيد أن القليل من الشعر الجيد يشرف صاحبه ويغنيه عن رديئه الكثير، ما لم يكن قد تفرغ للنظم وجعله صناعة يتكسب بها فيحاسب إن ذاك على الرديء والجيد.

V - تحدد مصدر الجودة الشعرية وتربطها بالغلو والكذب والمين والبعد عن الحقيقة.

VI - ترد صناعة الشعر العربي إلى غرضين كبيرين: غرض يقوم على ادعاء الفضائل للنفس أو للممدوحين هو المدح^(١)، وغرض ثان يبنى على الافتراء على المحسنات والظهور بمظهر من لا يفارقهن هو الغزل.

VII - تؤكد خبر تعففه عن التكسب وتبين أن ما ضمه السقط من مدائح لم يكن للاستجداء، ولكن رياضة وشحداً للقريحة وامتحاناً لقوة الغريزة بالقول في ممدوحين متوهمين.

IIIX - تؤكد أن القناعة وحدها هي القابرة على ستر الشاعر وصونه من هوان التكسب وتخليصه من شرك الرذيلة المستترة تحت أكاذيب الجودة الشعرية.

(١) لاحظ أنه يعتبر الفخر مدحاً في قوله عن السقط: مدحت فيه نفسي. انظر مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٢.

IX - تكشف عن أن ما ورد في السقطيات من غلو وكذب لغو ندم الشاعر التائب على صدره منه واعتذر عنه واستقال الله العثرة فيه واستغفره.

ثالثاً - أطوار إنجاز السقط:

عندما نتأمل في كل هذه الدلالات التي حملتها خطبة السقط على قصرها يتبين أن أبا العلاء كان فيها - في حاضره - مفكراً صادقاً يعرف بحذق شاعر سابق كذب فأجاد. وحرصه على إبراز هذه الشخصية الثنائية كان سعيًا منه إلى إرشاد المتلقي إلى دلالات الجودة الشعرية والتوبة لمنعه من أن يخلط عند قراءته للديوان بين حاضر أبي العلاء وماضيه، فيحاسب المفكر التائب على رذيلة الشاعر المجود الكاذب أو يحاكم الشاعر بمقاييس الفكر الأخلاقي الصادق.

فأبو العلاء الشاعر مجيد وأبو العلاء المفكر صادق، ولكنهما لم يلتقيا في زمن واحد لأن زمن الشعر لدى الشيخ كان غير زمن الفكر.

وقد كان من نتائج هذا الفصل الذي أحدثته التسمية والخطبة بين زمني الشعر والفكر في منظوم أبي العلاء أن إنجاز السقط الكامل مر من ثلاثة أطوار متتابعة: النظم والإخراج والمراجعة.

١ - طور النظم: ونقصد به الفترة الزمنية التي تراكمت فيها السقطيات طيلة السنوات الممتدة من صباه إلى تاريخ اعتزاله وتوبته من الشعر سنة ٤٠٠ هـ، وكان الانتساب إلى الشعر في هذه المرحلة هو الموجه الوحيد لكتابته الشعرية وتصوره النقدي لها، إذ لم يكن أبو العلاء المفكر قد ظهر بعد ليزن أشعار السقط بميزان الأخلاق^(١).

ويلحق بطور النظم هذا مراجعة التنقيح والتهديب الفني التي كان يخضع لها قصائده حتى بعد سيرورتها.

(١) ننبه هنا على أن رفضه الإفحاش والتعهر والعريضة في الشعر المتبادي لا يعد موقفاً أخلاقياً، لأن انتسابه إلى مذهب التبادي فرض عليه كما فرض على غيره من الشعراء المتبادين أن يعف في شعره عفة فنية لا علاقة لها بالسلوك الأخلاقي الحقيقي.

٢ - طور الإخراج: ونقصد به الفترة التي جمع فيها السقطيات في ديوان مستقل قدم له بخطبة نقدية أعلن فيها عن اكتمال صورة الديوان كماً وكيفاً وعن ختمه له، وصرح فيها بأنه كان فيه شاعراً مجوداً وأن ما صاغه فيه على قلته شعر بالغ الجودة. أما التسمية فالراجع أنه وضعها كما ذكرت، بعد الخطبة بزمان عندما احتاج إليها لتمييز ديوانه الأول من الدواوين اللاحقة التي كان قد عزم على نظمها بعد تحلله^(١) من توبته ومراجعتة الموزون. ويظل المنهج التي رتب عليه القصائد في هذا الطور ميهماً رغم اجتهاد بعض الدارسين^(٢) في الاستدلال على كونه رتبها حسب تاريخ نظمها^(٣). أما الترتيب الذي قدم عليه التبريزي قصائد الديوان في شرحه لها فيبدو أنه استمده^(٤) من ضوء السقط الذي أملاه شيخه أبو العلاء في آخر حياته، ولا نعلم أوافق ترتيب ضوء السقط ترتيب الإخراج أم خالفه لأن تأليف هذا الشرح لم يتم إلا في آخر الطور الثالث^(٥) من أطوار إنجاز الديوان.

ولعل أهم ما يميز الإنجاز في هذا الطور الثاني أن الصورة الأولى للسقطيات فيه ظلت سليمة رغم تنكره للشعر، لأنه تمسك فيه بموقف محايد جعله رغم إدانته الأخلاقية لما بنيت عليه من غلو وأكاذيب يثبتها كما نظمها ورضي عنها فنياً^(٦)، مكثفياً في الخطبة بالاعتذار عن بعدها عن الصدق وبيان توبته من كل كلام موزون.

(١) انظر المبحث اللاحق.

(٢) انظر تجديد النكري: ص ١٨٢، والجامع: ٩٤٩/٢، وأبو العلاء الناقد: ص ٨٠.

(٣) يضعف هذا الافتراض أن بعض قصائده القيمة أتت في صورة الديوان التي وصلت إلينا متلخرة في الترتيب.

(٤) لا يختلف إلا في القصيدة العينية (لا وضع للرحل إلا بعد إضاع) التي جعلها التبريزي الحادية والثلاثين في الترتيب، بينما هي في الضوء آخر القصائد المشروحة. انظر شرح التبريزي/ش: ص ٧٤١، وضوء السقط: ورقة ٨١ / تحقيق: ص ٢٢٤.

(٥) وهو طور المراجعة الذي تغيرت فيه صورة الديوان وتقلصت كما سنبين.

(٦) نقصد هنا أن مراجعة التهذيب والتنقيح التي كان يخضع لها أشعاره قبل ختم الديوان كانت تعد من صلب الإنجاز الشعري المنسوب إلى الطور الأول، لأن الغاية من هذه المراجعة كانت التجويد الشعري الصرف.

٣ - طور المراجعة: نفرق في حديثنا عن هذا الطور بين نوعين من المراجعة خضع لهما السقط: مراجعة التجويد التي تعد - كما ذكرت - جزءاً من الإنجاز الشعري في صورته الأولى، لأن أبا العلاء كان يتشبه فيها بأبي الطيب^(١) في تغيير الشعر بعد سيرورته ويتخلص من المعاني والأبنية وكذا الأبيات والمقطعات التي تبدو مخلة بمذهبه الشعري المتبادي وأصوله الفنية، ومراجعة ثانية هي مراجعة التوبة التي كانت ترجمة لتصور فكري أخلاقي يقف ضد الشعرية غير مبال بما سيلحق جودة السقطيات بسببها من نقص.

ويبدو أن هذه المراجعة كانت حلاً وسطاً وفق به الشيخ بين تأبيه وامتناعه^(٢) من تدريس سقط الزند في مرحلة العزلة، وبين رغبة تلامذته والوافدين عليه في معتزله في رواية السقط عنه سماعاً منه أو عليه، فاستجابته لهؤلاء كانت مقيدة لديه بمراجعة الصورة التي أخرج عليها الديوان عند عزمه على الاعتزال وتخليصها مما ظل يشوبها من غلو وأكاذيب شعرية.

إن إنجاز المراجعة^(٣) هذا كان خروجاً منه عن حياده السابق وتغلباً لسلطة الفكر الأخلاقي على جماليات الشعر، وهو ما يدل على أن مرحلة ما بعد الانتساب إلى الشعر في تاريخ فكره الأدبي لم تكتف باستقلالها وحلولها محل المرحلة الأولى، ولكنها عادت إليها لتجيب ما يمكن أن يجب من أثارها.

ولهذا الفرق لا يجوز أن نعد التغيير الذي لحق السقطيات في مرحلة العزلة ثمرة لنضج شعري فني متأخر كما توهم بعض الدارسين^(٤)، ولكن لتحول فكري وضع الجودة الشعرية نفسها موضع الريبة والتهمة.

(١) انظر إشارته إلى أنه كان يغير شعره بعد سيرورته. رسائله/ عطية: ص ١١٢.

(٢) انظر إشارة التبريزي إلى ذلك في الإيضاح/ شروح: ص ٣.

(٣) نميزه بهذه التسمية من الإنجاز الأصلي الذي أثمر السقطيات في صورته الأولى في مرحلة الانتساب إلى الشعر، أي قبل توبته منه.

(٤) انظر لغة الشعر: ص ١٠.

لقد ذكر التبريزي التلميذ أن شيخه كان يغير^(١) ألفاظ السقط عند قراءته عليه، ولا يبدو أن هذا التغيير كان مجرد تصرف يسير في معجم الديوان ومعانيه، فإجماع من روى سقط الزند وشرحوه من العلماء على أنه كان يتجاوز التغيير إلى حذف الأبيات^(٢) وإسقاط المقاطع، يدل على أنه كان يسعى إلى إخفاء الصورة الأولى التي أخرج عليها الديوان ليحل محلها صورة جديدة مخصصة من رذائل الشعر تكون أليق بشخصيته الفكرية الجديدة.

لكن الظاهر أن ارتباط هذه المراجعة بالمجالس المتباعدة التي كان يملئ فيها السقط على بعض التلامذة الوافدين جعل صور المراجعة تتعدد وتختلف وتتفاوت أهميتها من حيث اقترابها من الصورة الأصلية، حتى أصبح الحصول على نسخة جيدة من الديوان كسبا علميا يتباهى به^(٣) من حققه ويشتهر.

ولا نجد لهذا التعدد والاختلاف إلا تفسيراً واحداً هو أن هذه المراجعة لم تكن تخضع لتخطيط قبلي يوحد الرواية، وأن الشاعر كان يرتجل في كل إملاء تغييراً أو حذفاً جديدين يؤديان إلى ظهور صورة جديدة للسقط تروج كأخواتها.

إن سبق التبريزي بعد شيخه إلى شرح سقط الزند جعل جل الشراح اللاحقين عالة عليه^(٤) في حصر قصائد الديوان وترتيبها، ورغم ذلك نجدهم يختلفون في رواية بعض الأبيات والكلمات، وليس المقصود بالاختلاف هنا التصحيقات والتحريفات التي

(١) انظر مقدمة شرحه للسقط/ شروح: ص ٩، وشرح الخوارزمي/ شروح: ص ٢٨٨، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٢ و ٨١٢. وانظر من قصائد سقط الزند حسب الترتيب الذي اختاره محققو الشروح: القصيدة ١/ البيت ٧٢ و ٧٩. والقصيدة ٢/ البيت ٢٢، والقصيدة ٣٧/ البيت ٨.... حيث يشير الشراح إلى تغيير أبي العلاء للرواية الأصلية للأبيات.

(٢) انظر التنوير: ١/ ١٣٣، حيث يشير الخويي إلى أن الشاعر كان يحذف بعض أبيات السقط وانظر شرح البطليوسي: شروح ص ٦٣٥، ٧٦٧، ٨٧٢. وشرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٦٦. وانظر مبحث البناء الشعري: ما يأتي.

(٣) انظر الإشارة إلى أن ابن صدقة تلمذ لأبي العلاء وأخذ عنه سقط الزند، وكتب منه نسخة جيدة قدمها إلى الحاكم بأمر الله الفاطمي. بغية الوعاة: ص ٤٠٣.

(٤) يذهب الجندي إلى أن رواية الديوان على الوجه الذي ذكره التبريزي هي آخر ما عول عليه أبو العلاء (الجامع: ٧٧٠/٢)، لكن رواية الضوء تدل على خلاف هذا. انظر المبحث الخاص بالحدود الكمية: ما يأتي.

تعود إلى جهل النساخ والنقلة لأن العلماء نبهوا عليها وصححوها، كما يتضح من مثل وقوفهم عند رواية (الصراة/ السراة)^(١) ورواية (قريطية/ قريطية)^(٢) وما أشبه ذلك، وإنما المقصود ما اختلفوا فيه لاستعانة المتأخرين منهم بروايات متعددة لعلها كلها أو جلها مسموعة من الشاعر، لكن في مجالس متباعدة وبمراجعات جديدة.

فبيت السقط:

ثُمَّ نُنْصِبِي فِي أَنْيْنِكَ وَاجِبٌ
كَمَا وَجِبَ النَّصْبُ اعْتِرَافاً عَلَى إِنَّ

انفرد بروايته الخوي^(٣) والخوارزمي^(٤)، وورد في التنوير قبل البيت ٣٧ حسب الترتيب المنسوب إلى التبريزي^(٥)، ويعود هذا الاختلاف إلى أن رواية التبريزي لم تكن وحدها المعتمدة كما يفهم من قول الخوي في شرح أحد أبيات السقط: «.... وقد كتب الإمام أحمد الميداني على حاشية نسخته من هذا الديوان....»^(٦).

وقد تكون هذه الاستعانة تفسيراً لجزم البطليوسي في شرحه لقول أبي العلاء:

حَقُّ عَلَيْهَا أَنْ تَجِئَ لِمُنْزِلِ
غُذِيَتْ بِهِ اللَّذَاتِ وَهِيَ حِقَاقُ^(٧)

(١) في قول الشاعر: والظير أغربة عليها بأسرها ... فتخ السراة وساكنات لصفاء. سقط الزند/ شروح: ص ١٢٨٥، وضوء السقط: ورقة ٥٧/١ تحقيق: ص ١٦٤، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٨٦، حيث قوله: «والصراة موضع، هكذا وقع بالصاد في جمهور نسخ السقط، وكان ابن حزم الطليطلي يروي عن المعري «السراة» بالسين غير معجمة». وانظر في نفس الصفحة قول الخوارزمي: «وأما سراة فهي أرض من ناحية الشام، والرواية في بيت أبي العلاء بالسين المهملة».

(٢) في قوله: قريطية الأخوال المَعِ قرطها..... سقط الزند/ شروح: ص ١٦١٣. وانظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦١٤، حيث قوله: «القريطية بالطاء المهملة منسوب إلى قريط... وكان الأستاذ البارغ قد اسمعني بالطاء المعجمة، وهذا تصحيف، ويشهد له وقوع التجنيس بينها وبين القرط، وأبو العلاء مولع بنحو ذلك أبداً».

(٣) انظر التنوير: ١٩٨/١.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٣٢.

(٥) انظر الشروح: ص ٩٣٢.

(٦) التنوير: ١٥٠/٢.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٦٦.

بأن الضمير «في قوله» عليها» يرجع على إبل لم يَجْر لها ذكرٌ فيما تقدم من هذا الشعر، لأن هذه القطعة من قصيدة حذف أبو العلاء بعضُها ولم يكتبها على التمام، فأسقط الأبيات التي كان فيها ذِكْرُ الإبل، كما فعل في قوله:

اليس الذي قاءَ الجيادَ مُفِذَّةً

روافلٌ في ثوبٍ من النُفَعِ ذائلٍ

فالضمير في «ليس» يرجع إلى الممدوح بهذا الشعر، وليس في سقط الزند قبل هذا البيت شيءٌ من القصيدة^(١)، وكذا قول الخوارزمي في شرح نفس البيت: «الضمير في «عليها» للإبل...»

وقد ترك أبو العلاء بين هذا البيت وبين البيت المتقدم أبياتاً^(٢)، مخالفين بذلك التبريزي الذي اكتفى بقوله: «والهاء في «عليها» راجعةٌ إلى الإبل ولم يتقدم لها ذكرٌ، وذلك كثير في كلامهم، إذا كان المعنى مفهوماً»^(٣).

وقد جعلت هذه الصور المتعددة للديوان التي نشأت من المراجعة المرتجلة للسقطيات رواية البطليوسي تخلو من السقطية المائة^(٤) ومن سقطيات أخرى^(٥) غيرها، رغم ورود بعضها في ضوء السقط الذي أملاه الشاعر نفسه^(٦)، بل وجعلت الشارح يتجراً على لغة الشيخ غير متعيب عند تفسيره لببيت السقط:

رُزِقَا الْعَلَاءَ فَأَهْلُ نَجْدٍ كَمَا

نَطَقَا الْفَصَاحَةَ مِثْلُ أَهْلِ بَيْفِافٍ^(٧)

(١) شرحه/ شروح: ص ٧٦٧.

(٢) نفسه: ص ٧٦٦.

(٣) نفسه: ص ٧٦٦.

(٤) هي قوله: بني الحسب الوضاح والشرف الجم ... لسانني إن لم أرث والذكم خصمي. سقط الزند/ شروح: ص ٩٤٩، وضوء السقط: ورقة ٣٦ ب/ تحقيق: ص ١١٠.

(٥) انظر كشاف صور السقط لدى مختلف الشراح في آخر هذا الباب.

(٦) يحتج البطليوسي لصحة روايته بأن ضوء السقط الذي ألفه أبو العلاء منسوب إليه وليس من تأليفه.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٠٠.

ويقترح رغم انتفاء شبهة التصحيف والتحريف أن تستبدل بلفظة «العلاء» لفظة «البيان»، لأنه رآها بذوقه الأندلسي الخاص أنسب في بناء البيت وأولى مما أجمعت النسخ على أنه الرواية الأصلية: «وَوَقَعَ فِي نَسْخِ السَّقْطِ «رُزِقَا الْعَلَاءَ»، وَالْوَجْهَ «رُزِقَا الْبَيَانَ» لِذِكْرِهِ الْفَصَاحَةَ فِي آخِرِ الْبَيْتِ»^(١).

ولم يكن للبطلانيوسي في مثل هذا التجزؤ إلا حجة واحدة هي أن الشاعر كان في مرحلة العزلة يراجع سقطياته كلما قرئت عليه فيغير ويحذف ويسقط.

ويبدو هذا الاحتجاج صريحاً في قوله راداً على ابن العربي تلميذ التبريزي: «ورأيناك لما انتهيت إلى قول المعري:

وَقَدْ تَبَيَّنَ قَنْدَرِي أَنْ مَغْرِقَتِي

أَبَا الرِّضَى سَوْفَ تُرْضِينِي عَنِ الْقَدَرِ^(٢)

نكرت أن شيخك أبا زكريا إنما قرأه على المعري: (من تعلمين سترضيني عن القدر)، ومثل هذا... لا يُعَدُّ خطأ، وإنما هو لفظ قاله أبو العلاء ثم غيَّره كما غير كُنية الممدوح الذي مححه فقال:

أَبَا فَلَانٍ دَعَاكَ اللَّهُ مُقْتَدِرًا

أَبَا الْمَكَارِمِ وَأَبْنَ الصَّارِمِ الْخَلِيسِ

وكذلك فعل بأشياء كثيرة من شعره في آخر عمره، فمنها أشياء أسقطها بالجملة، ومنها ما ذَكَرَ بعضَه وحذف بعضَه، ومنها ما غير لفظَه إلى لفظ آخر استقباحاً له، كقوله في رثاء أبيه:

زَمَانَ تَوَلَّيْتُ وَأَدَّ حَوَاءَ بَنَتِهَا

وَكَمْ وَأَدَّتْ مِنْ قَبْلِ حَوَاءَ مِنْ قَرْنِ

(١) شرحه/ شروح ص ١٣٠٠.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥.

هكذا قال أولاً فيما أخبرنا أبو الفضل البغدادي، ثم عوض منه «في إثر حواء»^(١)، ولذلك لا نستغرب أن يكون هذا الشارح قد أحس بأنه حسن^(٢) صورة السقط عندما خالف باقي الشراح وقدمه مرتباً على حروف المعجم وممزوجاً بأشعار أخرى من ديوان اللزوم وغيره.

إن تعدد روايات سقط الزند واختلافها، وعدم خضوع ترتيب قصائده لمعيار واحد واضح، ومراجعة الشاعر لها بعد اعتزاله، قرئنا تمنع من الجزم بأن هذه الرواية أو تلك هي الصورة الأصلية التي أخرج عليها الديوان في الطور الثاني للإنجاز، ولعل الصورة التي نستطيع الاطمئنان إليها هي تلك التي يقدمها ضوء السقط وإن كانت فائدته تظل محصورة في التعريف بترتيب السقطيات ومطالعها، فأهمية هذا الشرح لا تظهر في كونه من تأليف الشاعر نفسه ولكن في كونه آخر ما أملاه من المؤلفات، ولذلك يمكن عده آخر إخراج وإنجاز للديوان المتجدد.

(١) الانتصار، ص ٢٩ - ٣٠. ورواية البيت عند التبريزي والخوازمي. «من تعلمين» محل «إيا الرضا». شروح: ص ١٣٥. والضمير في «نولت» يعود على الدنيا.

(٢) انظر ما يأتي.

المبحث الثالث الحدود الكمية والزمنية

ليس من المبالغة الجزم بأن أبا العلاء كان أول شاعر فرض على العلماء والنقاد - وهو حي - أن يتقيدوا قبل التعرض لشعره بالحدود الفاصلة بين مختلف دواوينه ويفهموا دلالتها النقدية والفكرية، إذا هم أرادوا اختبار شاعريته أو التلذذ بالجيد المطرب من أشعاره.

وقد وردت في المصادر القديمة إشارات إلى هاشميات الكمي وطرديات أبي نواس وسيفيات أبي الطيب وكافورياته، وإلى حجازيات الشريف الرضي باعتبار كل واحدة منها مجموعة شعرية متميزة دخل المتن الشعري لكل واحد من هؤلاء، لكن هذا التميز لم يكن يحمل دلالة نقدية هامة لأن التسمية في حقيقتها ليست إلا ضمًّا لقصائد من نفس الديوان قيلت في نفس المدوح أو الموضوع، أي أن كل مجموعة منها ليست في النهاية إلا جزءًا من ديوان الشاعر الوحيد.

إن مفهوم الديوان الشعري قبل أبي العلاء كان مفهومًا أحاديًا ضيقًا يدل على ما نظمه الشاعر وظل ينظمه إلى أن توفي أو أصفى، ولذلك كانت الغاية من اهتمام العلماء بالتحديد الكمي لديوان شاعر ما لا تتعدى الرغبة في توثيق أشعاره وتمييزها من المنسوب إليه خطأ أو عمدًا، أما التحديد الزمني فقد كان تاريخ وفاة الشاعر الفاصل فيه، ولهذا كان ديوان الشاعر يعني بالضرورة كل ما ظل ينظمه طيلة حياته.

لكن توسيع الشيخ لهذا المفهوم جعل التحديد يكتسي أهمية نقدية كبيرة لم تكن له من قبل، فالديوان لديه ليس مراكمة للموزون من الكلام ولكنه ترجمة لرؤى شعرية

أو فكرية متحولة، والتحول يعني تعدد الصور، ولهذا كان منظومه دواوين متعددة لا ديواناً واحداً.

لقد أصبح الديوان لدى الشيخ رسماً لحدود التحول داخل خريطة المتن الشعري الواسع، وتمييزاً لدلالة الأشعار النقدية أو الفكرية بجمعها في تصانيف مستقل كل واحد منها بنفسه عما سواه ببداية ونهاية معروفتين ومحددتين.

وإذا كان أبو العلاء قد جعل سقط الزند من بين دواوينه ينطق عن شاعريته، فإن رسم الحدود الكمية والزمنية للسقطيات يصبح نقدياً أبل على صورة الشعر المجود لديه من رسمها لأشعار اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان وغيرها من موزون كلامه، وإن كانت الطريقة التي روي بها السقط وشرح تجعل ذلك غير ميسر.

أولاً - الحدود الكمية:

يتألف سقط الزند في صورته الحالية التي نجدها في رواية التبريزي والخويي والخوارزمي له من خلال شرحهم لقصائده من ١١٣ قصيدة ومقطوعة يبلغ مجموع أبياتها حسب ما أحصاه بعض الدارسين المحدثين حوالي ٢٩٠٢ بيت^(١)، وهذا العدد يكاد يكون هو نفسه ما تشير إليه المصادر القديمة^(٢) التي ذكر أصحابها أن أشعار السقط ثلاثة آلاف بيت (٣٠٠٠)، وهو تطابق يؤكد أن الصورة التي تداولها العلماء وصلت إلينا سالمة من حيث عدد قصائدها ومقطوعاتها وأبياتها، إلا أن هذا لا يعني أن هذه الصورة المتداولة هي نفسها الديوان الأصلي الذي سماه أبو العلاء سقط الزند ووضع خطبته وشرحه في آخر حياته، وذلك لأن شرح التبريزي لهذا الديوان كان مصدرًا لجل من اشتغلوا به من العلماء والشراح اللاحقين.

(١) حسب إحصاء أبي شاوليش (النقد الحديث: ص ٣٩٠)، وإحصى زاهد (لغة الشعر: ص ٩) ٢٨٩٤ بيت. وانظر الجامع: ٧٦٤/٢، حيث ينكر المؤلف أن عددها ٢٨٦٥ بيت حسب رواية التنوير، ويخطئ من جعل العدد ٣٠٠٠ بيت.

(٢) انظر الإنباه: ٩٧/١، ومعجم الأنبا: ١٥٤/٣، والإنصاف والتحري: ت: ص ٥٣٥، وتاريخ الإسلام/ ت: ص ٢٠٢.

ولم يكن التبريزي ينفرد - من حيث ارتباط صورة السقط باسمه - بما يجعله متميزاً من غيره من تلامذة الشيخ، فهو نفسه يعترف بأنه لم يقرأ على شيخه إلا قليلاً من تصانيفه، وأنه لم يحصل سقط الزند تحصيلاً كاملاً لأن الشيخ كان بعد توبته من الشعر يتضايق من تدريسه ويحذف^(١) بعضاً من أبياته أو يغيرها كما يتضح من قول التلميذ: «الحمد لله حمد الشاكرين... وبعد فأني لما حضرت أبا العلاء... قرأت عليه كتباً كثيرة من كتب اللغة وشيئاً من تصانيفه، فرأيت يكره أن يقرأ عليه شعره في صباه الملقب بسقط الزند، وكان يغير الكلمة إذا قرأت عليه شعره ويقول معتذراً عن تأنيبه وامتناعه من سماع هذا الديوان: مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه. وكان يحثني على الاشتغال بغيره من كتبه كلزوم ما لا يلزم وجامع الأوزان والسجع السلطاني وغير ذلك»^(٢).

ويفهم من الخطبة التي وضعها الشيخ لضوء السقط^(٣) أنه ظل يتأبى ويمتنع من ذلك إلى آخر حياته.

وقد اشتهر عند المؤرخين ممن «لزم أبا العلاء وأخذ عنه ديوانه سقط الزند» وكتب منه نسخة جيدة^(٤) نصر بن صدقة، ولعل تلميذه الأصفهاني كان أكثر تلاميذه حظاً، فقد خصه الشيخ بونهم جميعاً بمؤلفه النفيس الذي شرح فيه في آخر حياته أول دواوينه، وهو ما لم يحظ به التبريزي^(٥) قبله.

(١) انظر ما تقدم، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٢.

(٢) مقدمة الايضاح/ شروح: ص ٣. وانظر قوله مؤكداً عدم إحاطته بالديوان ورواياته: «وحكي عن القاضي أبي مسلم وادع بن عبد الله بن أخي أبي العلاء أنه روى عنه: «ولو قيل أسألوا سرفاء بالسعين ... فإن صحت الرواية عنه صحت أن تكون هذه من الكلمات التي كان يغيرها على القارئ عليه من ديوانه». شروح. ص ٢٨٩. وانظر أيضاً: ص ١٠٥ و١١١.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ١ ب/ تحقيق: ص ٢.

(٤) انظر بغية الوعاة: ص ٤٠٣ (ترجمة نصر بن صدقة).

(٥) يسند ابن خير روايته للسقط والضوء إلى شيخ القاضي ابن العربي عن التبريزي عن أبي العلاء (السقط سماعاً عليه والضوء إجازة) (فهرسة ابن خير: ص ٤١١).

إن سقط الزند من خلال الصورة التي أذاعها التبريزي يبدو عبارة عن مزيج متباين، فهو يتكون من ٨٢ قصيدة^(١) نظمها الشاعر في الأغراض المألوفة، و٣١ قصيدة أخرى أو مقطوعة قالها كلها في وصف الدرع وتمجيدها، إلا أن الطريقة التي تلاحقت بها هذه الدرعات في شرح الديوان - فاصلة بين أربع وسبعين قصيدة (٧٤) في أوله وثمان (٨) في آخره^(٢) - تجعلنا نرجح أنها لم تكن مجرد أشعار واصفة متناثرة، ولكن ديواناً مستقلاً بنفسه كغيره من دواوينه.

ويقوي هذا الترجيح قرائن متعددة منها:

I - أن اسم الدرعات الذي سميت به هذه القطع^(٣) الإحدى والثلاثون كان متداولاً بين العلماء في القرن الخامس عندما وضع التبريزي شرحه للسقط، كما يشهد بذلك قول التبريزي نفسه منوهاً بشيخه: «وَأَظْهَرَ الْمُعْجَزَ فِي دُرْعِيَّاتِهِ»^(٤).

II - أن أبا العلاء نفسه قد نبه ضمناً على أنها ليست من سقط الزند، وذلك بعدم شرحه لها في ضوء السقط رغم تصريحه في خطبة هذا المؤلف بأنه إنما أملاه لشرح ما استعجم على تلميذه الأصفهاني «من الكتاب المعروف بسقط الزند»^(٥).

وقد كان يجوز أن يحمل ذلك على بتر أصاب مخطوطة هذا الشرح، لولا أن التبريزي أكد عدم شرحه لها في الضوء عندما ذكر «أَنَّ بَعْضَ أَهْلِ الدَّبِّ سَأَلَهُ أَنْ يَشْرَحَ لَهُ مَا يُشْكِلُ عَلَيْهِ مِنْ سَقَطِ الزَنْدِ فَأَمْلَى عَلَيْهِ إِلَى الدَّرْعِيَّاتِ»^(٦).

(١) على التنظيم بالقياس إلى قلة المقطعات.

(٢) تبدأ الدرعات في شرح التبريزي بعد القصيدة ٧٤، وتنتهي لتبدأ بعدها قصيدة غير درعية تأتي في الرتبة ١٠٦.

انظر الشروح: ص ١٧٠٧ - ٢٠١٩.

(٣) استعمل مصطلح قطعة للإشارة إلى المنظومة الشعرية بغض النظر عن كونها قصيدة أو مقطوعة.

(٤) مقدمة الإيضاح/ شروح: ٤ / ١.

(٥) خطبة ضوء السقط: ورقة ٢ / تحقيق: ص ٢.

(٦) مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣.

III - أنها تبدوا مقحمة^(١) وسط السقطيات إقحاماً متعسفاً جعلها تحتفظ - رغم تضمن بعض السقطيات أيضاً أبياتاً في وصف الدروع^(٢) - بتمييزها من حيث هي مجموعة شعرية مستقلة عن الديوان معروف أولها وآخرها، كما يتبين من قول الخويبي في ديباجة شرحه لإحدى الدرعيات: «وَقَالَ فِي الْمُسْرَحِ الْأَوَّلِ عَلَى لِسَانِ دِرْعٍ تُخَاطِبُ الْقَنَاقَةَ، وَهِيَ آخِرُ الدَّرْعِيَّاتِ....»^(٣).

IV - أن هذا الإقحام أخل بالتسلسل الذي وردت عليه القصائد في ضوء السقط، فشرح أبي العلاء للامية:

نُثِيَاكَ تَخْدُو بِالنُّسَا

فِرَوَالْمَقِيمِ جِمَالَهَا^(٤)

يأتي مباشرة بعد تعرضه لأحد أبيات رأيته:

لَوْلَا مَسَاعِيكَ لَمْ نَعُدُّ مَسَاعِينَا

وَلَمْ نُسَامِ بِأَحْكَامِ الْعُلَا مُضَرَا^(٥)

بينما ترد الدرعيات في شرح التبريزي للديوان فاصلة ما بينهما^(٦).

وإذا كان أبو العلاء قد أملى الضوء لشرح ما استعجم على تلميذه الأصفهاني من سقط الزند، فإن من المستغرب - إذا ما افترضنا أن موقعها من الديوان هو ما

(١) يشير عبد الله الطيب إلى أن الشاعر نص على أنها ليست من سقط الزند مع أنه إلحقها به (القصيدة المادحة: ص ٨٤). ولم أهدت إلى القولة التي فهم منها الناقد أن أبا العلاء نص على أن الدرعيات ديوان مستقل، وما أرجحه أنه قرأ قول طه حسين في تجديد النكرى (ص: ١٨١) ذاكراً لبواوين أبي العلاء: «الثاني الدرعيات، وهو ديوان صغير ... وقد طبع بمصر ملحقاً بسقط الزند، ونُص في ثبوت الكتب على أنه كتاب مستقل ...»، ففهم منه أن الشاعر هو الذي نص على ذلك، بينما المقصود أن الأصل الذي نشرت عنه الدرعيات ملحقاً بالسقط مستقل بنفسه عن هذا الديوان. (٢) انظر مثلاً سقط الزند/ طبعة الزين: ص ٢١، ٢٧، ٣٤، ٤٢، ٤٨، ٥٠، ٨٢، ٨٧، ٩٠، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٦، ١٤٥، ١٦١، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١.

(٣) التنوير: ٢١٨/٢.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ٨١ / تحقيق: ص ٢٢٢.

(٥) نفسه: ورقة ٨١ / تحقيق: ص ٢٢٢.

(٦) الإيضاح/ شروح: ص ١٦٩٦، ٢٠١٩.

ذكره التبريزي - أن يكون التلميذ قد تجاوزها إلى استملاء الشيخ في لفظ قصيدة تبدو قريبة المعنى بالقياس إلى مبهم جل الدرعات ومستعجمها، بل إن من المستغرب أن يكون - وهو الذي انفرد من بين التلاميذ باستملاء الشيخ في ما استعجم من سقط الزند - قد استغنى عن الاستعانة بشرح الشيخ لها لو كانت فعلاً من قطع هذا الديوان، لأنها تعد بغرابة ألفاظها وأوصافها من أكثر نظمه استغلاً، ولم يسبق له كما أكد ذلك التبريزي^(١) أن تعرض بنفسه لشيء منها. ولا يفسر سكوت الملمي والمستلمي عنها إلا بأنها لم تكن^(٢) جزءاً من هذا الديوان.

V - أن المعايير الفنية التي فرضتها الغريزة الشعرية في بناء السقطيات تبدو أقل تأثيراً في درعات يكشف بناؤها الأسلوبي وغرضها عن كون شعريتها ليست وليدة نفس التصور النقدي الذي تحكم في توجيه شعرية السقطيات كما سيتضح.

إن التبريزي الذي فاته سماع شرح السقط من شيخه فاكفى بتحصيله من إحدى مخطوطاته^(٣) المتداولة دون روايته عن سماعه من الشارح، كان حريصاً على أن يلفت نظر قارئ شرحه إلى أن الضوء لم يتضمن شرح الدرعات رغم المعجز^(٤) الذي أظهره صاحبها فيها، إلا أن حرصه هذا لم يكن في حقيقته تنبيهاً على تقصير المستلمي وإهماله كما يفهم من كلامه^(٥)، ولكنه كان تباهاً وافتخاراً بتبحره في العلم وقدرته على أن يحل محل شيخه وينوب عنه في فك رموز هذا المعجز الذي لم يتعرض له شارح من قبل.

(١) مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٤.

(٢) لعل غموض موقع الدرعات بين دواوينه هو الذي جعل شقيقاً ينشرها ويسمها وهما - إن لم يكن نقل التسمية من مخطوط قديم - باسم مؤلف آخر من مؤلفات الشيخ هو ضوء السقط. انظر الكتاب الموسوم خطأ بضوء السقط (نشر شاكر شقيق).

(٣) انظر مثلاً قوله في الإيضاح/ شروح: ص ٨٦: «ووجدت ملحاً بضوء السقط...».

(٤) انظر قوله في الإيضاح/ شروح: ص ٤: «وأظهر المعجز في درعاته».

(٥) نفسه/ شروح: ص ٢.

وقد يكون عدم اكتمال الدرغيات وافتقارها إلى خطبة خاصة بها تبين الغاية الشعرية أو اللغوية أو الفكرية من تصنيفها - خلافاً لما نجده في سواها من المؤلفات والدواوين - السبب الذي جعل التبريزي يلحق واهماً الدرغيات بسقط الزند.

وقد يعزى هذا الوهم إلى أن هذا التلميذ الذي لم يسبق له أن روى السقط مكتملاً^(١) عن شيخه وكذا الأبهري الذي يسند إليه الخوارزمي^(٢) قد حصلاه كاملاً من نسخة جمعت بينه وبين الدرغيات، لكن النتيجة تظل رغم تعدد الاحتمالات واحدة، فالتبريزي بشرحه للدرغيات ضمن السقط جعل العلماء اللاحقين يعتقدون أنها من أشعار هذا الديوان إلا شارحاً واحداً^(٣) خالفهم في ذلك هو البطليوسي، فهذا الشارح الناقد الذي روى سقط الزند بالإسناد إلى الشاعر من طريقين وشرحه^(٤) كان يعلم أن الدرغيات ليست من السقط، وقد برهن بعدم شرحه لها - إلا اثنتين منها - على كونها أشعاراً مستقلة بنفسها.

أما الدرغيتان الاثنتان اللتان شرحهما فقد تسربتا إلى الشرح لخدمة المنهج الذي بنى عليه مؤلفه.

لقد أثر البطليوسي خلافاً للتبريزي والخويي والخوارزمي أن يرتب الديوان المشروح ترتيب حروف المعجم، ولما كان أبو العلاء قد بنى قوافي السقطيات على حروف اختارها دون غيرها^(٥)، كان البطليوسي مضطراً إلى الاستعانة بقوافي أشعار اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان وكذا الدرغيات لاستيفاء كل^(٦) الحروف: «ورأيت أن ترتيبه على نظم الحروف المعجّمة أتم في الوضع وأجمل للتصنيف، فاحتجت لذلك أن أزيد فيه ما يفي بالغرض، وأن أستغفر الله من زور يعين على تحسين أمر وساعات نَقَطُهَا

(١) انظر إشارة التبريزي إلى أنه لم يرو عن شيخه أبي العلاء إلا بعض مصنفاته، وإلى أن الشيخ كان يمتنع من تدريس السقط ويحث على الاشتغال بغيره من دواوينه. الإيضاح/ شروح: ص ٣.

(٢) انظر مقدمة شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨.

(٣) حسب ما أمكن الإطلاع عليه.

(٤) انظر فهرست ابن خير: ص ٤١٢.

(٥) انظر ما يأتي: القسم الثالث (مبحث القوافي).

(٦) وقد أساء بذلك إلى شعرية روايات السقط. انظر ما تقدم.

بِغَيْرِ ذِكْرٍ^(١)، فالبطليوسي لم يشرح الدرعتين^(٢) الجيمية والواوية لأنه كان يعهما سقطيتين، ولكن لخلو قوافي السقط من الجيم والواو وافتقار الترتيب المعجمي إليهما.

لقد رسم التبريزي للسقط من خلال خلطه قصائده بالدرعيات صورة أصبحت هي المشهورة رغم مخالفتها لما قدمه الشاعر نفسه في ضوء السقط، وأظن أن هذا الخلط كان سيكون أفحش لو ضاعت كل الشروح وكل اللزوميات وغيرها من الدواوين وسلم شرح البطليوسي وحده دون مقدمته^(٣)، فمجموع القصائد التي استعارها من دواوينه الأخرى يبلغ^(٤) وحده ١٦٧ قصيدة ومقطوعة، وإذا نحن أضفنا إلى هذا العدد الدرعتين والسقطيات الثماني والستين التي شرحها أصبح المجموع ٢٣٧ قطعة، أي أن الصورة الكمية للسقط حسب هذا الافتراض كانت ستزيد على ما أذاعه التبريزي والخويي والخوارزمي بعدهما ب ١٢٤ قطعة، ليصبح سقط الزند خليطاً من كل دواوين أبي العلاء لا من السقطيات والدرعيات كما هو حال الصورة التي وصلت إلينا.

إن عدد السقطيات التي شرحها التبريزي يصبح بعد إقصاء الدرعيات ٨٢ قطعة بينما لم يتعد عدد السقطيات التي تعرض لها أبو العلاء في ضوء السقط^(٥) ٦٨ قطعة، ويعني هذا أن الضوء يقل عن إيضاح التبريزي ب ١٤ قطعة قد يكون المستملي قصر^(٦) في السؤال عن مبهماتهما فأهملها الشيخ ولم يشرحها، وقد تكون من بين القطع التي أسقطها كله في مرحلة العزلة كما يفهم من كلام البطليوسي^(٧).

(١) مقدمة شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥. وفي الأصل المطبوع: أمره ... نكره.

(٢) قوله: ألم يبلغك فتكى بالمواضي ... وسخري بالأسنة والزجاج،

وقوله: على أم أي رايتك لابساً ... قميصاً يحاكي الماء إن لم يساوه. انظر شرحه/ شروح: ص ١٧٢٠ و ١٩٠٩.

(٣) رغم وجود هذه المقدمة توهم السعفي أن البطليوسي ألف في شرح اللزوم كتاباً خاصاً هو: شرح المختار من اللزوميات. انظر البناء اللفظي: ص ١٤. والصحيح أنه الحق اللزوميات المذكورة بشرح السقط، وإن التسمية ليست من وضعه.

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ص ٤٩ - ٥٢٠.

(٥) نذكر بأن أبا العلاء لم يتعرض للدرعيات في ضوء السقط.

(٦) يأخذ التبريزي على الأصفيهاني أنه قصر في الاستملاء. انظر مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣ - ٤.

(٧) انظر الانتصار: ص ٣٠، حيث قوله: «وكذلك فعل بأشياء كثيرة من شعره في آخر عمره، فمنها أشياء أسقطها بالجملة، ومنها ما ذكر بعضه وخفف بعضه»، وانظر ما تقدم.

ويبدو أن العدد (٦٨) الذي بلغته القصائد والمقطوعات المشروحة في الضوء له دلالة القوية في التحديد الكمي، فعدد السقطيات الصريحة^(١) التي شرحها البطليوسي يبلغ أيضا ٦٨ قطعة، أي أنه أقصى كأبي العلاء ١٤ سقطية، ثمان منها مقصاة من الشرحين كليهما وست منها ترد في أحد الشرحين ولا ترد في الثاني^(٢).

ولم تكن هذه المخالفة استهانة من البطليوسي بما أثبتته أبو العلاء في الضوء، فهذا الشرح لم يكن في رأيه من مؤلفات الشيخ ولكن مما نسب إليه^(٣)، ولذلك لم يجد أي حرج في مخالفة رواية الضوء في ستة قطع.

إن مجموع قصائد السقط حسب شرح التبريزي والخويي والخوارزمي للديوان يبلغ ١١٣ قطعة، ومجموعها حسب رواية الضوء ٦٨ قطعة، وإذا نحن ألحقنا بها الدرعات الإحدى والثلاثين (٣١) أصبح مجموعها ٩٩ قطعة، وما نرجحه أن الأربع عشرة (١٤) قطعة الناقصة قد أضيفت إلى سقط الزند من دواوينه الأخرى ليصبح الديوان بقصائده البالغة ١١٣ قطعة مماثلاً لديوان اللزوم الذي ذكر أبو العلاء في مقدمته أنه بناه على ١١٣ فصلاً.

ثانياً - الحدود الزمنية:

رغم المكانة التي تبوأها أبو العلاء الشاعر بين كبار الشعراء لم ترتبط قصائده ديوانه سقط الزند - خلافاً لكثير من أشعار أبي نواس وأبي تمام والبحري وأبي

(١) تقدمت الإشارة إلى أن شرحه للدرعتين الجيمية والولوية كان من أجل الإفادة من روي كل واحدة منهما في الترتيب المعجمي.

(٢) أقصى أبو العلاء - حسب ترتيب التبريزي - القصيدة ١١ و ٢٠ و ٢١ و ٢٣ و ٣٠ و ٣٩ و ٧١ و ١٠٧ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ و ١١١ و ١١٢ و ١١٣. وأقصى البطليوسي - حسب نفس الترتيب - القصيدة ٩ و ٢٦ و ٣٠ و ٣١ و ٣٩ و ٤٢ و ٦٢ و ١٠٦ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ و ١١١ و ١١٢ و ١١٣. وقد ميزنا بخط تحت الرقم القطع التي اشتركا في إقصائها.

(٣) انظر قوله في مقدمة شرحه/ شروح: ص ١٥: «وتكررت أنك قرأت ضوء الزند الموضوع فيه»، وقوله في: ص ١٤٩٤: «وجدت في كتاب الشرح المنسوب إلى أبي العلاء...»، وقوله في: ص ١٦١٥: «وجدت في الضوء المنسوب إلى أنه شرح المعري للسقط».

الطيب ومهيار وغيرهم من أعلام الشعر العربي - بأي خليفة أو أمير أو حاكم، لأنها كانت في معظمها مجرد مران على النظم وشحن للقرينة الشعرية.

وقد جعلها استقلالها عن رجال السياسة خالية مما يمكن أن يعد إشارات تاريخية دقيقة، وهو ما جعلها هي نفسها مبهمة التاريخ، ومما زاد هذا الإيهام رسوخاً كون الشاعر - بعد توبته من الشعر - خلصها أثناء مراجعته لها من الإشارات التاريخية القليلة التي كانت تحملها، وذلك بحذفه أسماء الأشخاص الذين قيلت فيهم توهما أو حقيقة وتعويضها بمثل قوله «أبي فلان» أو «الفلاني» أو «من تعلمين»^(١)، ولذلك كانت سقطياته قابلة في معظمها لأن توصف بأنها أشعار الصبا لأن افتقارها إلى الإيماءات التاريخية جعلها كالمنفصلة عن السنوات التي نظمت فيها.

ولعل الحدث التاريخي الوحيد الذي ميز بعض السقطيات المتأخرة من معظم قصائد الديوان هو رحلته إلى بغداد ثم عودته منها إلى المعرة لبدء حياة العزلة.

فقياساً إلى مجموع أشعار الديوان تعد القصائد التي قالها وهو في طريق العودة من العراق إلى الشام خواتيم السقطيات، وتاريخ نظم هذه الخواتيم لم يستمر إلا مدة قصيرة بدأت مع خروجه من بغداد وانتهت بوصوله إلى المعرة ووضع خطبة الديوان.

وكون الخطبة هي التي أعلنت ختم السقطيات منهجاً في التصنيف لا يحدث أي التباس من حيث هو، ولكن أن تكون قد اقترنت بتاريخ اعتزاله سنة ٤٠٠ هـ هو ما قد يبدو مشكلاً بالقياس إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن سقط الزند امتد إلى سنة ٤١٤ هـ^(٢) و ٤٢٠ هـ^(٣) و ٤٣٥ هـ^(٤) حين كان قد تجاوز سن السبعين، وهي

(١) انظر سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥، حيث يستبدلها ب: إبا الرضى.

(٢) انظر تجديد الذكرى: ص ١٨٠ و ١٨٢، والجامع: ٩٧٢/٢، ولغة الشعر: ص ٩.

(٣) انظر الجامع: ٩٧٤/٢.

(٤) نفسه: ٩٧٥/٢.

افتراضات لا يكشف ضعفها ما قاله أبو العلاء نفسه فحسب، ولكن ضعف الأساس الذي بنيت عليه كما يتبين من التنبيهات الآتية:

التنبيه الأول أن الغاية من نظم غير قليل من هذه القصائد كانت شكر من لقيهم ببغداد على عنايتهم به وتأكيد حفظ مودته لهم، كما يتبين من قوله في عينيته التي بعث بها إلى صديقه عبد السلام البصري خازن دار الكتب المتوفى سنة ٤٠٥ هـ:

أَبَا أَحْمَدَ اسْلَمْ إِنْ مِنْ كَرَمِ الْفَتَى
إِخَاءَ الثَّنَائِي لَا إِخَاءَ التَّجْمُعِ
وِدَادِي لَكُمْ لَمْ يَنْقَسِمْ وَهُوَ كَامِلٌ
كَمْشَطُورٍ وَزْنٍ لَيْسَ بِالْمُتَصَرِّعِ^(١)

وقد يكون هذا الشكر مصحوباً بتبرئة الذمة والاعتذار عما يمكن أن يعد تقصيراً أو تفريطاً، كما يفهم من قوله في التائية التي أرسلها إلى أبي القاسم التنوخي مخبراً إياه بأنه قد ترك - لعجلة السفر - ديوان تيم اللات الذي كان قد استعاره منه لدى عبد السلام البصري المذكور وأوصاه برده إلى صاحبه:

أَعُدُّ مِنْ صَلَوَاتِي حِفْظَ عَهْدِكُمْ
إِنْ الصَّلَاةُ كِتَابٌ كَانَ مَوْقُوتًا
أَهْدِي السَّلَامَ إِلَى عَبْدِ السَّلَامِ فَمَا
يُرْزَالُ قَلْبِي إِلَيْهِ الدَّهْرَ مَلْفُوتًا
سَأَلْتُهُ قَبْلَ يَوْمِ السَّيْرِ مَبْعُوتُهُ
إِلَيْكَ دِيوَانُ تَيْمِ اللَّاتِ مَا لِيئًا
هَذَا لِتَقْلَمَ أَتْنِي مَا نَهَضْتُ إِلَى
قَضَاءِ حَاجٍّ فَأَغْفَلْتُ الْمَوَاقِيئَا

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٤٣ - ١٥٤٧.

أَحْسَنْتَ مَا شِئْتَ فِي إِيْنَاسٍ مُفْتَرِبٍ

وَلَوْ بَلَّغْتَ الْمُنَى أَحْسَنْتَ مَا شِئْتَا^(١)

ويبرز هذا الحرص على تبرئة الذمة في قصيدة ثانية بعث بها سائلاً عما آل إليه الديوان المذكور الذي خلفه عند البصري:

وَحَمَلَكِ الْجُزْءُ مِنْ أَشْوَارِ طَائِفَةٍ

وَحَشِيَّةٍ مِنْ تَنُوحٍ تُنَكِّرُ الْجُدْرَا

جُرْءٌ بِمَنْزَبٍ جَمِيلٍ فِي يَدَيِ ثَقَفَةٍ

سَأَلْتُهُ رَدَّ مَضْمُونٍ إِذَا قَدَرَا

وَكَمْ بَعَثْتُ سُؤْلاً كَاشِفاً نَبَأاً

... عَنْهُ فَلَمْ أَقْضِ مِنْ عِلْمِي بِهِ وَطَرَا^(٢)

وهذه المقاصد لا تحتل التأخير لارتباطها بالسلوك الاجتماعي، ولذلك فإن نظم هذه القصائد يجب أن يكون قد تم سنة ٤٠٠ هـ وهو في طريقه إلى المعرة من بغداد.

ولا تخرج عن هذا الحكم الطائفة^(٣) التي جزم بعض الدارسين بأنها قيلت سنة ٤١٤ هـ، فأبو العلاء يشكر في هذه القصيدة آل حكار على تخليصهم السفينة التي سافر عليها إلى بغداد من أيدي العيارين^(٤)، ولا نتصور أن الشاعر الذي كان يعلم دلالة تعجيل الشكر انتظار بعد عودته إلى المعرة مرور أربع عشرة سنة قبل أن يشكر آل حكار على صنيعهم، ولذلك فإن أبعد تاريخ لنظم هذه القصيدة سيكون مقترناً بأخر أشواط رحلة العودة من العراق إلى الشام سنة ٤٠٠ هـ.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠٣ - ١٦٠٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٦٩٨ - ١٦٩٩.

(٣) قوله: لمن جيرة سيم النوال فلم ينطوا سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠٦.

(٤) انظر سقط الزند/ شروح: ص ١٦٥١ وما بعدها، حيث قوله: شاكرًا آل حكار:

وعن آل حكار جرى سمر العلا ... بأكمل معنى لا انتقاص ولا غبط
فإن ينسهم أمر السفينة فضلهم ... فليس بمنسي الفرق ولا الشحط

التنبية الثاني كون الإشارة الوحيدة التي استنتج منها الدارسون أنها نظمت سنة ٤١٤ هـ هي قول أبي العلاء:

ولا فتنة طائفة عامرية

يُخرق في نيرانها الجعد والسنبط^(١)

فقد جزم طه حسين^(٢) غير محترس بأن الشاعر يقصد الفتنة التي حدثت سنة ٤١٤ هـ بين أمراء العرب، ودون أي تمحيص تابعه الدارسون^(٣) في ما قاله فأصبح كلامه مسلمة تاريخية تقاس إليها صحة الأحداث المعروفة عوض أن تقاس هي إليها، فالتأمل في التاريخ السياسي المضطرب للشعوب العربية والإسلامية في عصر أبي العلاء، يكشف بسهولة عن أن الفتن والحروب التي عرفت بها بلاد فارس والعراق والشام في أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس كانت أكثر من أن يحيط بها المؤرخون ويضبطون تاريخها، بل وأن يحيطوا حتى بتاريخ كبار الملوك والأمراء الذين كانوا يملكون هذه البلاد سنين ثم يعزلون، فيخرجون منها ليؤسسوا ملكاً جديداً في بلاد أخرى طرد ملوكها أو عزلوا أو اختاروا حكم بلاد جديدة^(٤)، ولذلك يظل ربط طه حسين الفتنة التي يشير إليها أبو العلاء بأحداث سنة ٤١٤ هـ اجتهاداً تاريخياً مظللاً لا يستند إلى قرينة تاريخية قوية ترجحه على ما سواه.

إن البطليوسي يشير في شرحه للعينية^(٥) المذكورة إلى وصف الشاعر كره ناقتة طلوع الفجر «لأنه كان نهض إلى بغداد وصدر عنها تحت خوفٍ وحذرٍ من فتنةٍ كانت قد ثارت بنواحي الشام، ولذلك قال في قصيدةٍ أخرى:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٥.

(٢) انظر تجويد الذكرى: ص ١٨٠ و ١٨٢.

(٣) انظر الجامع: ٩٧٦/٢.

(٤) انظر تفصيل الكلام على الاضطراب السياسي في معجم الأسر الحاكمة: ٢٥٣/١ وغيرها.

(٥) انظر الشروح: ص ١٤٨٧.

ولا فتنة طائفة عامرية
يُحَرِّقُ فِي نِيرَانِهَا الْجَعْدُ وَالسُّبُطُ
وقد طرحت حول الفرات جرائنها
إلى نيل مضرٍ فالوَسَاغُ بِهَا تَقْطُو^(١)

واقتران خروجه من بغداد بسنة ٤٠٠ هـ يجعل الفتنة العامرية التي تشير إليها القصيدة الطائية من حوادث هذه السنة لا سنة ٤١٤ هـ كما وهم طه حسين والجندي ومن تابعهما.

ويقوي صحة التاريخ الذي نفترضه كون الشاعر يشير إلى نفس الفتنة العامرية عندما يذكر في رثائه لأمه أن رغبته في لقائها قبل موتها هو الذي أرغمه على التعجيل بالخروج من بغداد مخاطرًا بحياته وغير مبال بسيوف بني عامر التي كانت تحول المسالك الآمنة إلى مهالك مريية:

إلى مَنْ جُبْتُ وَالْحَدَثَانُ طَاوِ
قبائل عامرٍ لا كُنْتُ عامِ
وقد أَلْفَوْا الْقَنَا فَعَدْتُ عَلَيْهِمْ
رِمَاخُهُمْ أَخَفَّ مِنَ السَّهَامِ^(٢)

ولا يعقل أن يكون الشاعر قد كبح حزنه على أمه التي توفيت سنة ٤٠٠ هـ قبل وصوله إلى المعرة وانتظر حلول سنة ٤١٤ هـ ليرثيها.

إن الأحداث التي يشير إليها طه حسين حقيقية، لكنها ليست الفتن التي يشير إليها أبو العلاء في طائيته وغيرها لأنه لا يقصد إلا الأحداث التي كانت قد تعرضت لها الجزيرة والعراق والشام أثناء رجوعه من بغداد إلى معرة النعمان، ولعل في قوله يشكر واثليا من سلالة سيف الدولة الحمداني حكم أيام تسلط بني عامر على تلك البلاد:

(١) شرحه/ شروح: ص ١٥٣١.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٥٣ - ١٤٥٤.

لَا تَأْمَنَنَّ قَوَارِسًا مِنْ عَامِرٍ

إِلَّا بِذِمَّةِ فَارِسٍ مِنْ وَائِلٍ^(١)

دليلاً قوياً على أنه لا يقصد إلا عن فتن سنة ٤٠٠هـ، لأن بني حمدان - كما لاحظ ذلك الجندي نفسه - لم يكن لهم في حلب حكم أيام الفتنة العامرية التي حدثت سنة ٤١٤هـ حتى تكون هي المقصودة في الطائفة وتعد تحديداً دقيقاً لتاريخ نظمها، فالطائفة إنما نظمت كأخواتها في طريق العودة إلى الشام سنة ٤٠٠هـ.

أما القياس الذي ينفي به الجندي^(٢) أن يكون عبد السلام البصري المتوفى سنة ٤٠٥هـ هو خازن دار العلم المخاطب في الطائفة^(٣) اعتماداً على الإشارة إلى الفتنة العامرية التي حدثت سنة ٤١٤هـ، فتصححه أن تاريخ الفتنة المذكورة يجب أن يكون قبل سنة ٤٠٥هـ لأن المخاطب بخازن دار العلم في الطائفة هو عبد السلام البصري المتوفى قبل سنة ٤١٤هـ بتسع سنين.

التنبيه الثالث كون بعض الإشارات التي استنتج منها الدارسون التواريخ المتأخرة لنظم بعض السقطيات تبوّد مبهمة ومفتقرة إلى ما يمكن أن يجعلها حجة علمية، ففي ديباجة^(٤) شرح الخوارزمي للمرثية الدالية^(٥) وردت الإشارة إلى أنه قالها يرثي جعفر بن علي بن المهذب، وتبنى طه حسين^(٦) ما ورد في الديباجة مسلماً بأن المرثية قيلت في جعفر المذكور، فتجاوز الجندي^(٧) ذلك إلى الجزم بأن تاريخ نظم هذه السقطية قد تأخر إلى سنة ٤٣٥هـ لأن جعفرًا هذا توفي في حدود هذه السنة.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧٣٦.

(٢) انظر الجامع: ١/ ٢٣٧.

(٣) قوله: إخوان دار العلم..... سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٢.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٠٠٦، هامش ١. ولا يوجد في شرح القصيدة ما يدل على أن كلام الديباجة للخوارزمي وليس لأحد النساخ.

(٥) قوله: أحسن بالواجد من وجده..... سقط الزند/ شروح: ص ١٠٠٦.

(٦) تجويد التكري: ص ١٩٨ - ١٩٩.

(٧) الجامع: ٢/ ٩٧٥.

ولا يحتاج الباحثون إلى تمحيص هذا التأريخ لأن المروية تملو من أية قرينة تدل على أنها قيلت في هذا المروى الموقوم، فالإشارة الوحيدة التي تضمنتها القصيدة هي قول الشاعر:

فَلْيَنْذِرِ الْجَفْنَ عَلَى جَعْفَرٍ

إِنْ كَانَ لَمْ يُفَقِّخْ عَلَى نِدِّهِ^(١)

ولم يرد في الشروح أي تعريف بجعفر هذا الذي يشير إليه أبو العلاء، الأمر الذي يدل على أن ذكر اسم جعفر بن علي بن المذهب في دياجة شرح الخوارزمي اجتهدا من أحد النساخ، ويؤكد هذا أن دياجة شرح البطليوسي تكتفي بجعلها في رثاء أحد الأشراف دون تسميته، بينما يرد في دياجة إحدى مخطوطات شرح التبريزي أنه قالها يرثي ابن عمه علي بن المذهب، وهذا الإيهام لا يضعف رأي من توهم أن المروية لم تنظم إلا سنة ٤٣٥ هـ فحسب، ولكنه يجعلها قابلة لأن تعد من الأشعار التي قالها قبل سفره إلى بغداد، أو أثناء وجوده بها، أو في أي تاريخ سابق لسنة ٤٠٠ هـ.

ويطرد مثل هذا الخلط لدى مؤلف الجامع حين يفترض أن رائيته^(٢) إلى أبي القاسم التنوخي قيلت^(٣) نحو سنة ٤٢٠ هـ بعد زيارة القاضي ابن نصر المالكي^(٤) -حسب ما نقله عن بعض المستشرقين^(٥) - للمعرة في هذه السنة، وحثه أن أبا العلاء ذكر هذه الزيارة في قوله:

وَالْمَالِكِيُّ ابْنُ نَصْرِ زَارَ فِي سَفَرٍ

بِلَانَا فَحَمِدَنَا النَّأْيَ وَالسُّفَرُ^(٦)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٠٧.

(٢) قوله: لولا مساعيتكم لم تعدد مساعينا ... ولم نسام بلحكام العلاء مضرا. سقط الزند/ شروح: ص ١٦٩٦.

(٣) الجامع: ٩٧٤/٧.

(٤) هو الفقيه الأديب عبد الوهاب علي بن نصر أبو محمد البغدادي المولود ببغداد والمتوفى بمصر غنيا سنة ٤٢٢ هـ بعد خروجه من العراق فقيرا. انظر: تاريخ قضاة الأندلس: ٤٠ - ٤١.

(٥) انظر الجامع: ٤٩١/١.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ١٧٠٠.

وضعف الحكم بتأخر هذه الرائية إلى سنة ٤٢٠هـ لا يكشف عنه نقله تاريخ هذه الزيارة عن بعض المستشرقين فحسب، ولكن يكشف عنه أيضا أن الشاعر يُدكرُ فيها التنوخي صاحب ديوان تيم اللات بأنه ترك هذا الديوان بيد رجل ثقة ليوصله إليه:

جُرْءٌ بِدَرْبِ جَمِيلٍ فِي يَدَيِّ ثِقَةٍ
سَالَتْهُ رَدْ مَضْمُونٍ إِذَا قَدَرَا
وَكَمْ بَعَثْتُ سُؤْلاً كَاشِفاً نَبَأاً

عنه فلم أقض من علمي به وطرا^(١)

وهذا الثقة هو عبد السلام البصري الذي ذكره في التائية^(٢)، ووفاته كانت سنة ٤٠٥هـ^(٣)، وعبارة أبي العلاء تل على أن الديوان كان ما يزال في يد رجل حي يرأسه الشاعر ويسأله أن يسلم الديوان إلى صاحبه، وهو استنتاج يمنع أن تكون زيارة المالكي إلى المعرة قد تأخرت إلى ما بعد سنة ٤٠٥هـ حتى يتأخر تبعاً لذلك تاريخ نظم الرائية، أما تاريخ نظمها الحقيقي فهو سنة ٤٠٠هـ لأنه كان مرتبطاً بحرصه على تبرئة ذمته من الديوان واعتذاره عن عدم تسليمه إلى صاحبه قبل السفر كما بينت.

وما نرجحه أن أبا العلاء كان يقصد بقوله: (والمالكي.. زار في سفر) أنه - قبل وصوله إلى المعرة سنة ٤٠٠ هـ - لقي ببلد من بلاد الشام الفقيه ابن نصر المالكي وحمله القصيدة وهما جميعاً على سفر، فكان السرور بالتلاقي سبباً في نسيان مشقة الرحلة وعذاب الإغتراب، بل وفي حمدهما على ما يسراه من أنس اللقاء.

التنبيه الرابع أن أوهام بعض القدماء كان لها أثر في جزم بعض الدارسين المتأخرين بامتداد نظم السقط إلى ما بعد سنة ٤٠٠ هـ، فابن خلكان^(٤) يذكر أن الشاعر

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٩٩.

(٢) انظر قوله: أهدي السلام إلى عبد السلام فما ... يزال قلبي إليه الدهر ملفوتا. سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠٣.

(٣) الكامل: ٢٧٥/٧.

(٤) انظر وفيات الأعيان: ٢٨٣/٣ و٢٨٤، وبتمة المختصر: ٥٠٤/١، حيث يشير ابن الوردي إلى وفاة قتيل الغواشي

ذي الرقاعتين سنة ٤١٢ هـ.

المعروف بصريع الدلاء وقتيل الغواني المتوفى بمصر سنة ٤١٢ هـ طلب من أبي العلاء شراً ونفقة فسير إليه القليل واعتذر بأبيات لامية منها قوله:

قَدْ اسْتَخَيَّيْتُ مِنْكَ فَلَا تَكِلْنِي
إِلَى شَيْءٍ سِوَى عُذْرِ جَمِيلٍ^(١)
وَقَدْ أَنْفَقْتُ مَا حَقَّقِي عَلَيْهِ
فَبِيحِ الْهَجْوِ أَوْ شَتْمِ الرَّسُولِ
وَذَاكَ عَلَى أَنْفِرَادِكَ قُوْتُ يَوْمٍ
إِذَا أَنْفَقْتَ إِنْفَاقَ الْبَخِيلِ
فَكَيْفَ وَأَنْتَ عُزْلَوِي السَّجَايَا
فَلَيْسَ إِلَى اقْتِصَادِكَ مِنْ سَبِيلٍ
وَقَدْ يُقْوِي الْفَصِيحَ فَلَا تُقَابِلِ
ضَعِيفَ الْبِرِّ إِلَّا بِالْقَبُولِ

وقد استخلص صاحب الجامع من هذا الخبر ومن تاريخ وفاة صريع الدلاء أن السقطية اللامية^(٢) قيلت سنة ٤١٢ هـ أو التي قبلها^(٣)، وليس في القصيدة ولا في شروحها ما يؤكد أن المقصود هو صريع الدلاء علي بن عبد الواحد الشاعر الماجن، فديباجة الشروح^(٤) اكتفت بوصف المخاطب بأنه بعض أهل الأدب أو أنه شاعر، وفي الشروح نفسها اكتفى التبريزي والبطلانوسي والخوارزمي بأن عرفوا صريع البين بأنه رجل أو شاعر كان يلقب بهذا اللقب^(٥)، ولذلك نميل إلى أن ابن خلكان وهم في ما نقله كما وهم ياقوت حين ذكر أن داليتة المشهورة (غير مجد في ملتي واعتقادي)^(٦) قيلت

(١) سقط الزند/شروح: ص ١١٤٤.

(٢) قوله: تفهم ياصريع البين بشري ... أنت من مستقلٌ مُستقل. سقط الزند/ شروح: ص ١١٤١.

(٣) انظر الجامع: ٩٧٥/٢، وانظر ٤٩٢/١.

(٤) انظر الشروح: ص ١١٤١.

(٥) انظر الشروح: ص ١١٤١ - ١١٤٢.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٩٧١.

في الشاعر أبي الخطاب محمد بن علي الجبلي^(١)، وكما وهم البطليوسي^(٢) حين اعتقد أن خازن دار العلم الذي يخاطبه أبو العلاء في طائيته هو هلال بن المحسن الصابي، وهي أوهام تعود إلى أن أخبار الشيخ رغم شهرته كانت قليلة وغامضة.

إن هذا الإلحاح على الكشف عن أوهام من زعم أن أبا العلاء ظل ينظم السقطيات بعد اعتزاله سنة ٤٠٠ هـ ليس رغبة مجانية في الجدل والتخطف والمخالفة، ولكنه حرص على ألا تصبح هذه الاجتهادات الخاطئة مسلمات مضملة تخل بالصورة الدقيقة التي رسمها الشاعر الناقد نفسه لنظريته الشعرية متصوراً ومنجزاً، فحديث الدارسين عن تأخر نظم السقطيات إلى ما بعد العزلة يدل على نظرة نقدية أحادية إلى كل ما نظمه أبو العلاء في مختلف مراحل حياته الفكرية، نظرة تُعد حرص الشاعر على تمييز سقط الزند من باقي دواوينه مجرد رغبة منه في تعداد الدواوين والإكثار من أسمائها، وليست دلالة كثرتها وأسمائها بهذه البساطة، فالنظرة الأحادية إليها تصبح - بالقياس إلى الحدود النقدية التي رسمتها خطبة السقط - خطأً نقدياً بين مرحلة الانتساب إلى الشعر وغيرها، وإجباراً لأبي العلاء على أن يكون شاعراً في مرحلة فكرية أخلاقية أعلن فيها إعلاناً صريحاً أنه تاب من الشعر ورفضه، وأن ديوانه الشعري الوحيد الذي يشهد بقوة شاعريته هو سقط الزند الذي كان إعلان العزلة ختماً له.

إن المصدر الذي يجب أن يثق كل باحث عن التاريخ الذي ختم فيه أبو العلاء هذا الديوان هو الشاعر نفسه الذي سد باب الخلاف، ولم يترك أي شك في أن نظم السقطيات كان قد انتهى بعودته من بغداد إلى المعرة وبدنه مرحلة العزلة، وذلك من خلال آثاره ومواقفه الآتية:

١ - خطبة الديوان التي وضعها معلناً توبته من الشعر وتطليقه له، وقد تقدم بيان دلالتها^(٣).

(١) معجم البلدان: رسم جليل: ١٠٣/٢ - ١٠٤.

(٢) شرحه/ شروح: ص ١٦٣٣. وانظر الجامع: ١/ ٣٣٩.

(٣) انظر مبحث الخطبة.

٢ - مقدمة ضوء السقط التي صرح فيها بأن كفه عن الاشتغال بالشعر كان مقترنا بتاريخ اعتزاله الناس ولزوم بيته، وذلك في قوله: «لَزِمْتُ مَسْكَنِي سَنَةً أَرْبَعَمِائَةٍ مُعْمِلًا أَنِّي لَا أُرْسِلُ فِي مَا يَتَّصِلُ بِكَلَامِ الْعَرَبِ بِنَّتْ شَفَّةٌ»^(١).

وقد وردت الإشارة المذكورة إلى نفس التاريخ في كلام للشيخ ذكر كل من القفطي وياقوت وابن العديم أنه قال فيه: «لَزِمْتُ مَسْكَنِي مِنْذُ سَنَةِ أَرْبَعَمِائَةٍ، وَاجْتَهَدْتُ أَنْ أَتَوَفَّرَ عَلَى تَسْبِيحِ اللَّهِ وَتَمَجِيدِهِ»^(٢).

٣ - رسالته إلى العالم البصري التي أكد فيها أنه ظل سنوات طويلة بعد تنكره للشعر يرفض تعاطي الموزون من الكلام ويكتفي بمنثوره: «..... إِنَّمَا أَجَبْتُهُ بِنَثِيرِ بَوْنٍ نَظِيمٍ لِأَنِّي مِنْذُ سَنَوَاتٍ قَدْ أَعْرَضْتُ عَنْ تِلْكَ الْهَنَوَاتِ»^(٣).

٤ - الخبر الذي يذكر فيه التبريزي أن شيخه كان - حتى بعد نظمه للزوم والاستغفار وجامع الأوزان - يكره أن تقرأ عليه أشعار سقط الزند ويمتنع من سماعها^(٤)، ولا يتصور أن الشيخ كان في المرحلة نفسها ينقض موقفه المتشدد هذا بالاستمرار في نظم السقطيات كما توهم طه حسين والجندي وغيرهما.

٥ - تأكيد في آخر كتاب ألفه بعد تجاوزه الرابعة والثمانين أنه كان ما يزال متمسكًا بموقفه الأخلاقي الرافض للشعر، لأنه ظل حتى تاريخ تأليفه مقتنعا بأنه صناعة لا تجود إلا بابتعادها عن الخير واحتمائها بالرديلة: «قد علم الله تعالى جلت كلمته أن أحبَّ الكلام إليَّ ما ذكر به عزُّ سلطانه وأُثْنِي به عليه وإذا تكلمتُ بكلمة لغيره عدتُها من غِبْنٍ وَغَيْنٍ... وأنا شيخ مكذوب عليَّ يظن بعض العامة أنني من أهل العلم وأنا من الجهالة نظير الخُلَم، ويخالني قومٌ دَيِّئاً ولم يزل تقصيري مُتَبَيِّناً.... وإذا

(١) خطبة ضوء السقط/ ص ١.

(٢) انظر إنباه الرواة: ٩١/١، ومعجم الأبياء: ١٤٥/٣، والإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٢٥.

(٣) رسائل/ عطية: ص ١٥٢.

(٤) انظر مقدمة الايضاح/ شروح: ص ٢.

نَطَقْتُ بِالْفَاظِ لَيْسَتْ لِلَّهِ فَإِنَّمَا أَنَا كَمَا قَالَ الْقَائِلُ: مُكْرَهُ أَخَاكَ لَا بَطْلَ، هَذَا كَانَ مَذْهَبِي،
وَالسَّيْلُ يَضْطَرُّكَ إِلَى الْمَعْطَشَةِ. وَلِزِمْتُ مَسْكَنِي سَنَةَ أَرْبَعِمِائَةِ مُعَمِّلًا أَنِّي لَا أُرْسِلُ فِي
مَا يَتَّصِلُ بِكَلَامِ الْعَرَبِ بِنْتَ شَفَّةٍ^(١).

وكل ذلك يؤكد أن نهاية نظم السقط الذي انتسب به أبو العلاء إلى الشعر كانت
مقترنة ببدء مرحلة العزلة سنة ٤٠٠ هـ.

وكما أرخ أبو العلاء لنهاية مرحلة انتسابه إلى الشعر أرخ لبدائها، فالمصادر
تذكر أنه «قال الشعر وهو ابنُ إحدى عَشْرَةَ سَنَةً أَوْ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ»^(٢)، لكن المدة التي
ذكر الشاعر نفسه أنه أمضاها في قرص الشعر تجعل السن التي انس فيها من نفسه
القدرة على الانتساب إلى هذه الصناعة مع التجويد فيها متأخرة عما تشير إليه
المصادر، فهو يخبر أبا القاسم التنوخي في الرائية التي أرسلها إليه أثناء العودة من
بغداد إلى - مومناً إلى عزمه على التوبة من ذنب الشعر - بأنه نادم على عشرين سنة
أمضاها مشغولاً بالقريض غافلاً عن الجد:

وَالْآنَ أَشْرَحُ أَمْرِي غَيْرَ مُفْتَمِدٍ

فِيهِ الْإِطَالَةُ كَيْمَا تَعْلَمَ الْخَبِيرُ

جَنَيْتُ ذَنْبًا وَالْهَى خَاطِرِي وَسَنُ

عَشْرِينَ حَوْلًا فَلَمَّا نُبِّهَ اعْتَذَرَ^(٣)

وإذا كان تاريخ نظم هذه الرائية هو سنة ٤٠٠ هـ فإن أولى السقطيات يجب أن
تكون قد نظمت قريباً من سنة ٣٨٠ هـ أي عندما كان قد بلغ السابعة عشرة من عمره،
وبذلك تكون المرحلة التي حمل فيها أبو العلاء مختاراً لقب الشاعر هي الفترة الممتدة

(١) خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب/ تحقيق: ص ١.

(٢) نزعة الألباء: ص ٣٥٣. وانظر المنتظم: ١٨٤/٨، ومعجم الأدباء: ١٠٨/٣.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٧٠٣. وانظر قول البطليوسي (شرحه/ شروح: ص ١٧٠٣) شارحاً البيت الأخير:

«يقول: جنيت ذنباً بقول الشعر وكان خاطري لا يناله، فلما نبه الغي من وسنه ترك قول الشعر واعتذر من ذنبه
الذي جناه».

من سنة ٣٨٠ هـ إلى ٤٠٠ هـ، وهي المرحلة الفاصلة بين ما أبطله لعدم نضجه واكتماله من نظم التعلم والتجريب الذي قاله في صغره، وبين ما تحول إليه في عزله من نظم صادق بعيد عن الجودة.

إن الحديث عن انتساب أبي العلاء إلى الشعر من خلال إنجازه ديوان سقط الزند حديث عن المرحلة الشعرية الحقيقية في تاريخه الأدبي والفكري الطويل، وهي المرحلة التي يرتبط فيها منجزه الشعري ارتباطاً تطابق بكل تصورات النقدية النظرية التي لخصها في تعريفه للشعر، وبحثها في ثنائيات قصائده ومنظوماته وشروحه ورسائله ومختلف تأليفه ومصنفاته، وجسدها ولاؤه^(١) ونسبه^(٢) الشعريان، واقتناعه بأن الشاعر في عهود الصناعة محتاج فضلاً عن سلامة الغريزة إلى خبرة شعرية لا تكتسب إلا بتنوع الثقافات والمعارف وتعدد المشارب^(٣) النقدية والشعرية التي يستمد منها نموذج الشعر المجود، أما المرحلة التي أعلنت حياة العزلة بدايتها فقد سار فيها التصور النقدي والمنجز في طريقين مختلفين بل ومتعارضين كما سنبين.

(١) انظر ما تقدم: مبحث الولاء الشعري.

(٢) انظر ما تقدم: مبحث النسب الشعري.

(٣) انظر ما تقدم: مبحث المشارب.

كشاف السقطيات والدرعيات في شروح السقط والضوء

الرتبة	شرح التبريزي	الخويي	الخوارزمي	البطليوسي	أبو العلاء
الرتبة	مطلع القصيدة	رتبة الدرعية	نفس الترتيب	نفس الترتيب	أصل الشروح
١	أعن وخذ مالا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢	ياساهر البرق...السهر	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣	معان من..... القيان	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤	ابق في نعمة..الأمر	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥	ألاح وقد..... طليحا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦	أفوق البدر..... وساد	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧	أدنى الفوارس... تكرم	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٨	إليك تنلهمي..... وجد	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٩	أعارض مزن... نجد	شرحها	شرحها	لم يشرحها	شرحها
١٠	ورائي أمام..الكبراء	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١١	الحسن يعلم.. أبيض	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
١٢	بتقا فريق... عرامس	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٣	أهاجك البرق...يجتزي	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٤	علاني..... بفاني	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٥	يروملك..... تمامه	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٦	ألا في سبيل... ونائل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٧	أرى العنقاء.. عنادا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٨	لقد أن..... زمام	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٩	تخيرت جهدي ..طارا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٠	تعاطوا..... البصر	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٢١	لعمري الغروب	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها

٢٢	حي من ...الأحجارا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٣	لله أيامنا يعود	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٢٤	منك الصدود ... قضى	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٥	عظيم لعمرى... سليم	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٦	ارقد هنيئاً... فشق	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٢٧	لولا تحية... الحبس	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٨	أشفقت وصابه	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٩	ليت الجياد ... عاقل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٠	إن كان طيفك... قسما	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٣١	لا وضع للرجل..إزماعي	شرحها	شرحها	شرحها	آخر الشرح
٣٢	زارت ونطاق	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٣	تقديك العبادا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٤	أيدفع معجزات ... اعتبار	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٥	ثنى عليك ... وترفدها	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٦	ذلت لى الأبيات	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٧	سالم أعدائك ... مرغم	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٨	ليت التحمل... رحيل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٩	ما يوم وصالك ...غالي	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٤٠	لعل نوالها دجوتها	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤١	نقمت الرضا الدجن	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٢	بنى الحسب ... خصمي	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٤٣	غير مجد شادي	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٤	أحسن بالواجد ... زنده	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٥	ياراعي نفتها	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٦	رويدا ومعات	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها

٤٧	أسالت ظليل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٨	هو الهجر ... وصال	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٩	أليس ... ذائل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٠	لتذكر قضاعة.. حمير	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥١	أرحتي ... الجودا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٢	سبح الغراب ... لطيفه	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٣	النار في طرفي.. معشر	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٤	إن كنت ... ونسكب	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٥	توقتك نهارا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٦	تفهم مستقيل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٧	أوالي وعم	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٨	طرين ومالي	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٩	مغاني اللوى ... محال	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٠	أودي المستاف	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦١	متى نزل الثدي	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٢	نبي من الغريان.. صدع	لم يشرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٣	كفى بشحوب ... الرحيل	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٤	سمعت لا همام	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٥	أمعاني الظالم	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٦	تحته كسرى.. أربع	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٧	هات الحديث.. تكرتا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٨	لن جيرة ... الخط	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٩	متى يضعفك ... ابتهاج	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٠	كم بلدة ... دموعا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧١	وصفراء الضنك	لم يشرحها	شرحها	شرحها	شرحها

٧٢	خلفواذي إبلال	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٣	أيسط عتاب	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٤	لولا مساعيك ... مضرا	شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٥	رأتني نأتني	١	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٧٦	سرى حين برقاد	٢	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٧٧	ألم يبلّغك الزجاج	٣	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٧٨	كم أرقمي الأرقم	٤	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٧٩	من يشتريها السيل	٥	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٠	صنت درعي ... فقيرا	٦	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨١	أراني أمثالي	٧	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٢	يالميس بزد	٨	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٣	ما فعلت قدم	٩	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٤	جاء الربيع ... المرعى	١٠	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٥	ما أنا بالوغب ... الوغب	١١	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٦	نزلنا عنانه	١٢	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٧	غدا فوداي ... علاوه	١٣	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٨	إيلا محروب	١٤	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٨٩	أبني كنانة ... هلوك	١٥	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩٠	على أمم يساوه	١٦	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩١	رميح لرامح	١٧	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩٢	وذات حرابي ... نأفيا	١٨	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩٣	أصرتك محمدا	١٩	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩٤	جاؤوا الأدرع	٢٠	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩٥	أظن جمالها	٢١	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩٦	ما نخلت ... النخيل	٢٢	شرحها	شرحها	لم يشرحها

٩٧	يسقي ألبن	٢٣	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٨	مهت أحاص	٢٤	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٩	عب سنان النهر	٢٥	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٠	هم الفوارس... قراعها	٢٦	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠١	يصلي ربيعه	٢٧	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٢	أعاذل علمي	٢٨	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٣	عليك والأسنة	٢٩	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٤	قل لسنان وأى	٣٠	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٥	أعطيت نبأ	٣١	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٦	دنياك جمالها		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٧	يغفي سيديل		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٨	قل لترب ... العذول		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٩	إلى الله أوهامي		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١٠	أقول لهم نظيما		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١١	خالك للرحمة...الماطر		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١٢	خبرتي... المشيب		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١٣	أراك سيار		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
العدد		٣١	١١٣	١١٣	٧٠	٦٨

الباب الثاني

التوبة من الشعر وورطة البدائل؛ شرك النظم

إذا كان أبو العلاء قد وضع خطبة السقط بعد عودته من بغداد لتكون الفاصل بين مرحلة التزين بالشعر وبين مرحلة التوبة منه، فإن هذه التوبة رغم اقترانها ببداية حياة العزلة لم تكن إعلاناً لنهاية نشاطه الأدبي ولكن لبداية مرحلة جديدة في فكره الشعري كلفه الانتقال إليها ثمناً غالياً، إذ كان عليه أن يئد غريزته الشعرية وهي في أوج حيويتها ويستغني عن هديها ويشل فاعليتها، ويصمت متنكراً للشعر تنكراً مطلقاً سنوات عديدة قبل أن يدلّه عقله على البديل الذي تحلل به بعض التحلل من وطأة التوبة وعنتها، إلا أن الوصول إلى هذا البديل لم يكن سهلاً، فقد كان عليه حتى في الفترة التي سكت فيها متجنباً الخوض في الأدب الديني أن يفكر في البدائل التي يستطيع أن يشبع بها نهمه إلى التعبير بالكلمة، وهو النهم الذي اعترف به ضمناً في قوله مخاطباً الوزير المغربي: «وأقدمتُ على خِدْمَةِ حَضْرَتِهِ بِالْمَكَاتِبَةِ لِأَنْهِيَ إِلَيْهَا مَا أَنَا عَلَيْهِ لَا تَكْتُرًا بِرِصْفِ الْمُنْطَقِ عِنْدَهُ، وَهَلْ أَبْلُغُ أَنْ أُدْعَى فِي تَأْلِيفِ الْقَوْلِ عَبْدُهُ، وَقَدْ تُقْبَلُ صَلَاةُ الْأُمِّيِّ...»^(١).

وما يكشف عنه هذا الاهتمام بالبحث عن البدائل البيانية طيلة حياة العزلة أن ما يميز مرحلة ما بعد السقط ليس التوبة من الشعر فحسب، ولكن همُّ الوصول إلى البديل وهاجسه.

(١) رسائله / عطية، ص ٣٢ - ٣٣.

الفصل الأول

ملايسات التوبة

لا يترك النص الصريح الذي يذكر فيه أبو العلاء أنه لزم بيته سنة ٤٠٠ هـ معملًا
ألا يشتغل بكلام العرب أي مجال للشك في كون توبته من الشعر اقترنت باعتزاله.

ويفهم من قوله في رسالة له مخاطبًا شاعرًا من الشعراء كان مولعًا بالقريض:
«وَأَحْسَبُكَ إِنِ اسْتَطَعْتَ فَمَا تَحْضُرُ الْقِيَامَةَ إِلَّا بِأَبْيَاتِ حِسانٍ تَتَقَرَّبُ بِهَا إِلَى خَزَنَةِ
الْجِنَانِ، وَقَدْ حَدَّثَنِي الثَّقَةُ أَنَّكَ رَغِبْتَ فِي الشُّكِّ وَغَدَوْتَ بِحَبْلِ الثَّقَةِ شَدِيدَ التَّمَسُّكِ،
وَأَصْبَحْتَ كَمَا قَالَ أَعْشَى بَكْرٍ:

فَإِنْ أَخَاكَ الَّذِي تَعْلَمِينَ

لِيَالَيْنَا إِذْ نَكُلُ الْجِفَارَا

تَبْدَلُ بَعْدَ الصَّبَا جَحْمَةً

وَقَفْنَاهُ الشَّيْبُ مِنْهُ خِمَارًا»^(١)

وكذا من قوله معتذرًا عن تأخره في التعزية: «... وَعَدَدْتُ السَّكُوتَ مُتَجَرًّا إِذْ
كَانَتْ الْوَحْدَةُ تُغَيِّرُ الْمَعْقُولَ، وَتَصْرِفُ قَائِلًا [عَنْ] أَنْ يَقُولَ...»^(٢).

أنه كان يعد الوحدة والعزلة سبب السكوت والصمت، ورغم ذلك لا يمكن الحكم
بأن عزله كانت السبب في سكوته وتوبته من الشعر ولا بأن هذه التوبة كانت هي
السبب في العزلة، لأنهما كانتا كلتاهما وجهين لموقف فكري واحد تعددت مظاهر
التعبير عنه.

(١) رسائله/ عطية: ص ٩٢.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

لقد ذكر الشاعر وهو يختار حياة العزلة أن ما عزم عليه ليس وليد الظروف التي أرغمته على العودة من بغداد إلى المعرة، «لَيْسَ بِنَتِيجِ السَّاعَةِ وَلَا رَيْبٍ الشُّهُرِ وَالسَّنَةِ وَلَكِنَّهُ غَذِيَّ الْحَقَبِ الْمُتَقَادِمَةِ وَسَلِيلُ الْفَكْرِ الطَّوِيلِ»^(١)، ولعل شكواه الفنية من الدهر^(٢) وأهله في أبيات السقط:

فَقُذِّنُ بِسَائِرِ الْإِخْوَانِ شَرًّا
وَلَا تَأْمَنُ عَلَى سِرِّ قُوَادَا
تَجَنَّبْتُ الْأَنَامَ فَمَا أُوَاخَى
وَزِدْتُ عَلَى الْعَنُوقِ فَمَا أَعَادَى
وَلَمَّا أَنْ تَجَهَّمَنِي مُرَابِي
جَرَيْتُ مَعَ الزَّمَانِ كَمَا أَرَادَا
فَأَيُّ النَّاسِ أَجْعَلُهُ صَدِيقًا
وَأَيُّ الْأَرْضِ أَسْلُكُهَا ارْتِيَادًا^(٣)
كانت تلميحًا إلى ذلك.

ويبدو هذا التلميح كالتصريح في سقطية بغدادية قالها حين بدأ يفكر في العودة إلى المعرة:

وَلَوْ جَرَّتِ النَّبَاهَةُ فِي طَرِيقِ الْ
خُمُولِ إِلَيَّ لَاخْتَرْتُ الْخُمُولًا^(٤)

(١) رسائله / عطية: ص ٨٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤١٥، حيث يشير إلى أن شكوى الدهر في الشعر عادة فنية. وانظر القصيدة عند مهيار: ٣١٩/٣ - ٣٢٨، حيث الإبانة عن كون شكوى الدهر لدى شعراء التبادي أسلوباً فنياً محضاً لا علاقة له بالواقع الاجتماعي

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٥٥٩ - ٥٦٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٧٤

لكن التلميح إلى التوبة من الشعر وارد أيضاً في سقطية أخرى أقدم منها^(١)، فقد كان مفهوم التوبة مقترناً لديه بالموقف المشهور الذي كان لبيد^(٢) قد اتخذ من الشعر عندما أسلم، وهو ما يجعل رفض الشعر لديه قابلاً لأن يفسر بأنه كان في مرحلة أولى محاكاة فنية للموقف الذي كان هذا الشاعر المخضرم قد أعلنه، وهو اختيار ربطه الشيخ بالتوبة في قوله:

إِذَا قُلْتُ شَعْرًا لَسْتُ فِيهِ بِحَائِبٍ

فَمَا أَنَا إِلَّا تَائِبٌ كَلْبِيدٍ^(٣)

ولهذا لا نستبعد أن يكون إحساسه بعنف الرجة التي أصابت شاعرية لبيد وهو يبهز بجلال الحقيقة كما جلاها البيان القراني قد جعل محاكاته له قبل أن تصبح تجسيداً لتحول رؤاه الفكرية الأولى تتخذ مظهرًا فنيًا صار فيه الشاعر الذي افتخر بأنه أت بما لم تستطعه الأوائل عاجزاً أمام سحر الشعر الممدوح وجودته عن أن يستمر في ادعاء التمكن من صناعة النظم:

لَعِبْتُ بِسِحْرِنَا وَالشَّعْرُ سِحْرٌ

فَقُتْنَا مِنْهُ تَوْبَتَنَا النَّصُوكَا^(٤)

فالتوبة من الشعر باعتبارها حدثاً محتملاً كانت حاضرة في تصويره لعلاقة الشاعر بصناعته وإن كان استثمارها في صياغة المعنى المادح ينبئ بأنها لم تكن هاجساً فكرياً، لكن بوادر هذه التوبة من حيث هي هاجس أخلاقي ما لبثت أن بدأت تلوح في سقطية ثانية بدا فيها أقرب إلى الجد في اعتذاره عن التقصير في المديح وحديثه عن الجفوة التي بدأت تفسد ما بينه وبين القريض:

(١) انظر قوله: (فتبتنا منه توبتنا النصوحا). سقط الزند / شروح: ص ٢٧٦.

(٢) انظر خبر سكوته عن قول الشعر في الشعر والشعراء: ١/ ٢٧٥.

(٣) اللزوم: ٣٦٨/١.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢٧٦.

لَا يُوهِمُكَ أَنَّ الشَّعْرَ لِي خُلِقَ
 وَأَنْنِي بِالقَوَافِي دَائِمُ الْأَنْسِ
 فَإِنَّمَا كَانَ إِيَّامِي بِسَاحَتِهَا
 فِي الدَّهْرِ الْمَاءَ طَيْرُ الْمَاءِ بِالْعَلَسِ
 وَالنَّاسُ فِي غَمَرَاتٍ مِنْ مَقَالِهِمْ
 لَا يَظْفَرُونَ بِغَيْرِ الْمُنْطِقِ الْوَدَسِ
 وَلَا يَفِيدُونَ نَفْعًا فِي كَلَامِهِمْ
 وَهَلْ يُفِيدُكَ مَعْنَى نَفْمَةِ الْجَرَسِ
 عَسَاكَ تَغْنِزُ إِنْ قَصَصْتُ فِي مَدَجِي
 فَإِنْ مِثْلِي بِهِجْرَانِ الْقَرِيضِ عَسِي^(١)

إن شهرة أبي العلاء بين أهل الأدب بقرض الشعر جعلت الناس يتوهمون أنه كان ما يزال يعد الشعر فضيلة خلقية تغني عن التحلي بسواها، بينما كانت رغبته عنه قد أصبحت كـرغبة طيور الماء عن الاقترابات بالحبوب.

ولا يفسر هذا الفتور في تعلقه بالشعر إلا ببدء تدخل سلطة العقل في تقويم الثمرة السلوكية لهذه الصناعة، وقد بدا تمكن هذه السلطة العقلية من نظراته إلى الشعر واضحاً في اعترافه - أثناء عودته من بغداد وقبيل بدء حياة العزلة - بأنه صحاب بعد غفوة طويلة ليكتشف أنه طيلة العشرين سنة التي قضاها يقرض الشعر لم يكن إلا جانبا للذنوب، ذنوب الشعر:

جَنَيْتُ نَذْبًا وَالْهَى خَاطِرِي وَسَنَنْ
 عَشْرِينَ حَوْلًا فَلَمَّا نُبِّئَهُ اعْتَمَرْنَا^(٢)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧١٢ - ٧١٣. والمخاطب بالشعر أمير الحج على الشاعر في أن يهنته. انظر: ص ٦٨٩ - ٦٩٠.
 (٢) نفسه/ نفسه: ص ١٧٠٣.

ولعل هذا البيت الذي كان خاتمة القصيدة الرائية كان آخر ما نظمه من سقط الزند^(١)، إذ يبدو أنه كان قبل خطبة السقط الإعلان الأول أو الإعلان بالشعر نفسه عن التوبة منه لأنه أقر فيه بالذنب، و«المُقرُّ بذنبه كالتائب إلى ربه»^(٢) كما صرح بذلك في إحدى رسائله.

إن هذا الإرهاص المبكر بالاعتزال والتوبة يفيد أن الهاجس الفكري الذي كان يشغل أحياناً باله وهو ما يزال يعد الشعر من أعلى مراتب الأديب كان هاجساً واحداً، وإذا كان قرار العزلة والتوبة قد تأخر إلى ما بعد رحلته إلى بغداد فإن في ذلك دليلاً على أن هذه الرحلة كانت عاملاً حاسماً في استسلامه لسلطة عقله وتكره لغريزته الشعرية، أي في ما يمكن أن نعبر عنه برحيل الشاعر وبزوغ المفكر.

إن العامل الفكري كان ذا تأثير قوي في تغيير نظرته إلى الشعر، لكن ذلك لا يجب أن يلغي تأثير العامل الاجتماعي والعامل النفسي، ولذا نميل إلى أن قرار العزلة/ التوبة كان ثمرة لتلاقح عوامل التبس فيها الاجتماعي بالثقافي والنفسي فكانت نهاية مرحلة الانتساب إلى الشعر.

(١) كتب بهذه القصيدة إلى صديقه أبي القاسم التنوخي في شأن ديوان تيم اللات. انظر ما تقدم.

(٢) الصاهل والتشاح: ص ٢٥٤.

المبحث الأول جذب المعرفة وسراب بغداد

ذكر أبو العلاء في قصيدته الرائية ما يفيد أنه عد نفسه شاعراً مكتمل الشاعرية عندما بلغ السابعة عشر من عمره^(١)، وصرح في إحدى رسائله أنه منذ بلغ العشرين لم يستجد^(٢) العلم من شامي ولا عراقي لأنه أصبح مكتفياً عن الشيوخ بنفسه، وبين أن يكون شاعراً أو عالماً اختار التجل بالشرع وعده من أشرف مراتب البليغ^(٣).

وبعد أن جال في ربوع الشام لم يجد غير العراق وبغداد حاضرة الآداب والعلوم وموطن الرقة والظرف^(٤) مكاناً يليق بقوة شاعريته:

وَقَدْ سَارَ يُخْرِِي فِي الْبِلَادِ فَمَنْ لَهُمْ
بِإِخْفَاءِ شَمْسِ ضَوْؤِهَا مُتَكَامِلُ
وإِنِّي وَإِنْ كُنْتُ الْآخِرُ زَمَانُهُ
لَأَتِ بِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الْاَوَّالُ
وَلِي مَنَظِقٌ لَمْ يَرُضْ لِي كُنْهُ مَثْرَلِي
عَلَى أُنْبِي بَيْنَ السُّمَّاكَيْنِ نَازِلُ^(٥)

(١) انظر ما تقدم: مبحث الحدود الزمنية، وانظر قوله السابق: جنيت ننبأ....

(٢) انظر رسائله / عمليّة: ص ٧٨.

(٣) - انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٩٩، حيث يصف الحياة في العراق بأنها استمرار لحضارة فارس.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ٥٢٣ - ٥٢٧.

ولم يعد يبالي وقد عزم على السفر أسقى الغيث ربوع الشام أم أصابها الجذب،
فالرحيل عنها إلى البلاد التي هيأه فضله ليكون فيها أصبح وشيكاً:

وَكَمْ مِنْ طَالِبٍ أَمَدِي سَيَنْقَى
دُوَيْنَ مَكَانِي السَّبْعَ الشَّدَادَا
لِي الشَّرْفُ الَّذِي يَطَأُ الثُّرَيَّا
مَعَ الْفَضْلِ الَّذِي بِهِرَ الْعِبَادَا
وَقَدْ أَثْبَتْتُ رَجُلِي فِي رِكَابِ
جَعَلْتُ مِنَ الزَّمْعِ لَهُ بِدَادَا
إِذَا أُوطِئَتْهَا قَلَمِي سَهْلِيلِ
فَلَا سَقَيْتُ خَنَاصِرَةَ الْعِهَادَا^(١)

لكن الحلم بالعراق طال، فقد تأخر الرحيل إلى بغداد التي تليق بفضله المتناهي
في الكمال فلم يحل بها إلا بعد أن كان عصر الشبيبة قد ولى:

كَلِفْنَا بِالْعِرَاقِ وَنَحْنُ شَرْخُ
فَلَمْ نُلِمِّمْ بِهِ إِلَّا كُهُولَا^(٢)

ويبدو أن تأخر خروجه إلى العراق قد جعله يضيق ببلاد الشام وينفر من أهلها،
وقد تجلّى تمكن هذا الضيق من نفسه في استهائته بعلمائها واحتقاره لمجالسهم، وفي
قتامة الصورة العلمية التي ظل يرسمها لها في مختلف رسائله ومصنفاته^(٣) حتى بعد
عوبته من بغداد، فنشأته كانت - كما قال - في بلدٍ خلا من العلماء^(٤)، فكيف يتأدى

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٦٥ - ٥٧١.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٣٨٦.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٨٩ - ١٩١، حيث يبدو متحمّياً لما اجتمع في مجلس الأمير من العلماء، وانظر ما
يفيد أنه جعل وصول رسالة الوزير المغربي إلى أهل المعرة مناسبة للتعرض بابائتها، ووصفهم بالعي والعجز
والبلادة وضعف الفصاحة (رسائله / عطية: ص ١٠).

(٤) رسائله / عطية: ص ٩٧.

إليه العلم و«أهل الشام يجرون من أهل العراق مجرى الهُجْن من العرب»^(١)، وبيضاة العلماء والأدباء نافقة في بغداد «لأن غابر العلم بها غريضٌ وصحيح الأدب في سواها مريضٌ، والشام أكثر أرفاقاً وأقل نفاقاً»^(٢).

ولا نجد في المصادر التي أرخت له ما يفسر تأخر سفره إلى العراق، لكن أبا العلاء نفسه يصرح بأن اقتصره على الدراسة في الشام رغم خلوه من كبار العلماء كان بسبب افتقاره إلى المال الذي يسمح بالانتقال إلى حيث العلم الغريض والأدب الصحيح: «... ونشأت في بلد لا عالم فيه، وإنما تثبت النامية بالجوازع، ولم أكن صاحب ثروة فكيف الحداً بغير بغير...»^(٣).

ومما يؤكد أثر افتقاره إلى نفقات السفر والإقامة في تأخر رحلته إلى بغداد أن أكثر أشعاره فضحاً لنفسه الغضبية ما قاله معرضاً بمن عيره بفقره وخموله كقوله:

رُوِيَ بِكَ أَيُّهَا الْعَاوِي وَرَائِي
لِتُخْبِرْنِي مَتَى نَطَقَ الْجَمَادُ
أَخْمَلُ وَالنَّبَاهَةُ فِي لَفْظِ
وَأَقْتِرُ وَالْقِنَاعَةُ لِي عِتَادُ

وقوله:

بِأَيِّ لِسَانٍ ذَامَنِي مُتَجَاهِلُ
عَلَيَّ وَخَفَقَ الرِّيحُ فِي ثَنَاءِ
وَأُنِّي لِمُتَرِيَا بَنٍ أَخِيرَ لَيْلَةٍ
وَأِنْ عَرُ مَالٌ فَالْقُنُوعُ ثَرَاءُ

(١) رسائله/ عطية: ص ١٥٦.

(٢) نفسه: ص ٩٥.

(٣) نفسه: ص ٩٧.

وأيا كانت الظروف التي أخرجت خروجها إلى بغداد - كإشفاقه من السفر لاستطاعته بغيره وكتعلقه بأمه وتعلقها به - يظل المال الذي توافر له سنة ٣٩٨هـ السبب الأول في تحول بغداد الحلم إلى حقيقة.

أولاً - السفر:

لم تكن الرحلة إلى العراق قراراً متأخراً فرضه عليه التبرم من الفتن كما اعتقد بعض الدارسين^(١)، فبغداد كانت الحلم الذي ظل يلح عليه منذ عهد الشيبية.

وإذا كان المال الذي توافر له قد مكّنه في كهولته من تحقيق هذا الحلم فإن افتقاره إلى نفقات السفر كل تلك السنين يدل على أن حصوله على هذه النفقات كان نتيجة لظروف جدد في حياته الاجتماعية، فهو يقول في رسالته التي كتبها إلى خاله بعد عودته من العراق: «وما هَبَطْتُ في طريقي وادِيًا وَلَا فَرَعْتُ جَبَلًا، وَلَا حَمَلْتُني سفينةً وَلَا نَذْتُ لي مطيَّةً إِلَّا بَمَنْ الله سبحانه وَمِنَّةٍ سيدي وعنايته وَجَاهِهِ، وأياديه أَكْبَرُ من الشُّكْرِ... وقد علمتُ أنه يعملُ ذلكَ معي لا يريدُ جزاءً وَلَا شُكْرًا...»^(٢)، وهي عبارة تنبئ بأن خاله هو الذي وفر له من ماله نفقات السفر^(٣) وسهله له بعنايته وجاهه.

والعناية التي يشير إليها قرينة تفيد أن أخواله بني سبيكة كانوا من ذوي اليسار، وأنه كان معتمدًا في حياته قبل السفر على أمه وإخوتها، ويدل على ذلك إحساسه بأنه رغم كهولته عاد بعد موتها لاقتقاره إليها كالرضيع^(٤) يخشى عليه أن

(١) تجديد الذكرى: ص ١٢٩. وانظر اجتهاد الحنثين في التعريف بظروف رحلته إلى العراق في تقديم مارجوليوت لرسالته، ومع أبي العلاء في سجنه: ص ٨٠، وأبو العلاء وما إليه: ص ١٠٢ وقضايا العصر: ص ٨٢، والمرشد: ٦٢٥/٢. (٢) رسالته / عطية: ص ٧٥.

(٣) انظر ما قاله مارجوليوت وطه حسين والميمني في المراجع المشار إليها في الهامش السابق. وقد نفى الجندي أن يكون قد سافر بمساعدة أخواله. انظر الجامع: ٥٧/١.

(٤) انظر قوله. مضت وقد اكتملت فخلت اني ... وضيع ما بلغت مدى الفطام. سقط الزند / شروح. ص ١٤٢٠، وانظر قوله. مضت وكانني مرضع وقد ارتقت ... بي السن حتى شكل فودي أشكال. سقط الزند / شروح: ص ١٦٨٩.

يضيع^(١)، واعترافه بأنها بإنفاقها عليه جعلته في غنى عن سواها^(٢)، كما يدل عليه تنويحه بفضل^(٣) بني سبيكة وثناؤه عليهم في شعره ورسائله.

وقد لاحظ طه حسين «أن رسائل أبي العلاء ولزومياته وديوانه المعروف بسقط الزند تخلو كلها من ذكر أسرته لأبيه إلا ما كان من رثاء والده، بينما تستغرق أسرته لأمه من ديوانه ورسائله مقداراً غير يسير، فلا شك في أن أيادي أمه وأخواله كانت متظاهرة عليه وأن معونة أسرته لأبيه كانت منقطعة عنه لفقر أو جفاء»^(٤)، والواضح من الأخبار التي تنقلها المصادر أن أقرباءه لأبيه كانوا يخصونه بما يليق بفضلهم من الإجلال والعناية.

ولا يبدو من خلال الأبيات^(٥) التي قالها أخوه أبو الهيثم وابن عمته أبو صالح معبرين عن تألم أهله لفراقه أن علاقته بإخوته وأعمامه وبنينهم كانت سيئة حتى ييخلوا عليه بنفقات السفر، كما لا يبدو من المكانة الاجتماعية التي كانوا يحتلونها أنهم كانوا يفتقرون إلى المال الذي يسمح لهم بتوفير هذه النفقات ومساعدته على السفر، وما نرجحه - اعتماداً على ما ورد في قصيدتي أخيه وابن عمته وعلى ما ورد في رسالته^(٦) إلى خاله علي بن سبيكة - أن آل بني سليمان كانوا يعارضون سفره إلى العراق خوفاً عليه^(٧) وإشفاقاً، ورغبة في بقاءه بينهم رافعاً بأدبه وعلمه اسم قومه واسم المعرة كما يدل على ذلك قول أخيه أبي الهيثم المعري في قصيدته التي أرسلها إليه وهو ببغداد يستعطفه ويستعجل عودته:

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٠.

(٢) انظر قوله: كفاني ربه من كل ري إلى أن كنت أحسب في النعام. سقط الزند / شروح: ص ١٤٧٢.

(٣) انظر داليته: تفنيك النفوس ولا تقادى..... سقط الزند / شروح: ص ٧٧٠، وانظر رسالته إلى خاله / رسائله /

عطية: ص ٧٥. ومرجليوت ص ٣٦.

(٤) انظر تجديد الذكرى: ص ١٠٨، وقارن بما قاله الميمني في: أبو العلاء وما إليه: ص ١٠٢.

(٥) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٤ و ٥٤٨.

(٦) رسائله / عطية: ص ٧٥.

(٧) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٦.

أَبَا الْعَلَاءِ نِدَاءً عَبْدٌ أَذْرَكَ
 مِنْهُ النَّوَى مَا نَأَتْ بِكَ نَارًا
 أَذْرَكَ بِإِذْرَاكِ الْمَعْرَةِ مُهْجَةً
 تَفْقَى عَلَيْكَ مَخَافَةً وَجِذَا
 وَاسْلَمْ بِقَوْمِكَ إِذْ غَبَوْتَ بِخَيْبِهِمْ
 تَاجًا تُشْرِفُ فَضْلُهُ وَسِوَارًا^(١)

وأن خاله الذي ولع بالأسفار واكتشاف البلاد البعيدة حتى شبهه أبو العلاء بالإسكندر^(٢) وخاف عليه مغبة الإقامة الطويلة بين المغاربة كان يحثه على السفر ويهونه عليه ويراه أنفع له من البقاء في المعرة والشام، ويعهده بضمنان نفقاته^(٣) وتحملها إذا ما أننت له أمه فيه.

ويتضح من الرسالة التي كتبها بعد رجوعه من بغداد إلى خاله هذا يشكره أنه لم يسافر إلا بعد أن استأذنها فلم تمنع: «على أني والله قد أعلمتها أني مُرْتَحِلٌ وأن عَزَمِي على ذلك جَادٌّ مُرْمَعٌ فَأَذِنْتُ فِيهِ، وَأَحْسَبُهَا ظَنَّتَهُ مَذْقَةَ الشَّارِبِ وَوَمِيضَ الْخَالِبِ، وَلِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ»^(٤).

ويفهم من كلامه هذا أنه كان يتردد في الرحيل مراعاة لأمه وأنها كانت تبدي بعض الممانعة إشفاقاً عليه، وهذا ما يجعلنا نعتقد أنه سافر تحت تأثير ضغط اجتماعي عنيف جعله لا يخرج من المعرة إلى العراق خروج الكلف المتشوف إلى بغداد فحسب،

(١) الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٤٥.

(٢) انظر سقط الزند / شروح: ص ٧٨٢ - ٧٨٣.

(٣) على سبيل الهبة أو القرض.

(٤) رسالته / عطية: ص ٦٨ - ٦٩.

ولكن خروج المغضب^(١) الذي لا ينوي إلى بلده إياباً^(٢)، فهو يذكر في رسالته إلى أهل المعرة - وهو في طريق العودة إليها - أنه خرج إلى بغداد وهو ينوي الإقامة الدائمة فيها، لكن الزمان لم يسعفه بذلك^(٣) ففاته المقام بحيث اختار^(٤).

وما نفيده من أسفه على ما فاته - بعد أن كان سفره إلى بغداد سنة ٣٩٨هـ قد اقترن بالعزم على الإقامة فيها ونسيان المعرة - أن حاضرة العراق لم تعد لديه مدينة العلم والعلماء وخزائن الكتب التي يحلم بزيارتها والاطلاع على نفائسها فحسب، ولكنها أصبحت أيضاً المستقر والسكن الذي استبدله بالمعرة^(٥) والملاذ الذي لاذ به هروباً من الضيق الاجتماعي الذي أصبح يشعر به وسط أقربائه لأبيه عندما اكتهل.

إن أبا العلاء بامتناعه عن الزواج وعدم حجه وجد نفسه أولى من غيره بلقب الضرورة:

أنا للضرورة في الحياة مُقَابِلٌ
ما زِلْتُ أَسْبَحُ فِي الْبَحَارِ الْمَوْجِ
وَصَرُورَةٌ فِي شَيْمَةٍ تَيْنٍ لَأَنْنِي
مَذْكَرْتُ لَمْ أَخْجُجْ وَلَمْ أَتَزَوَّجْ^(٦)

وقد ذكر أنه سيرحل عن الدنيا وهو متمسك بهذه الصفة:

أَسِيرُ عَنِ الدُّنْيَا وَمَا أَنَا ذَاكِرٌ
لَهَا بِسَلَامٍ إِنَّ أَخْدَانَهَا حُمْسٌ

(١) ذكرت بعض المصادر أنه خرج إلى بغداد ليشتكو إلى الخليفة أميراً نازعه في وقف له. انظر إنباه الرواة / ط ١:

٥٠/٨، وتاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٠. وقد بين بعض الدارسين ضعف هذا الخبر. انظر الجامع: ٢١١/٨

وغيرهما، وأبو العلاء وما إليه: ص ١٠٥.

(٢) انظر قوله: وكان اختياري أن أموت لديكم ... حميدا فما ألفت ذلك في الوسع. سقط الزند / شروح: ص ١٣٦٤.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، حيث قوله: ولكني أثرت الإقامة بدار العلم وشاهدت أنفس مكان لم يسعف الزمن بإقامتي فيه، والجاهل مغالب القنر.

(٤) رسائله / عطية ص ٨٠.

(٥) انظر تجويد الذكرى: ص ٥٤.

(٦) اللزوم: ٢٧٣/١ والضرورة عند المسلمين هو الذي يمتنع من الحج، وفي الجاهلية الذي يمتنع من الزواج. لسان

العرب: مادة «صرر»، وانظر إشارته إلى ما لاه على ترك الحج: اللزوم: ٥٣٤/١.

صُرُورَةُ مَا حَالَيْنِ مَا لِكَعَابِهَا

ولا الرُّكْنُ ثَقْبِيلٌ لَدَيَّ وَلَا تَمْسُ^(١)

وأرواه في الزواج والنسل معروفة ومشهورة كما تدل على ذلك كثير من أبيات لزومياته^(٢)، ولم تغفل المصادر القديمة^(٣) ولا المؤلفات^(٤) الحديثة والمعاصرة الإشارة إلى هذه الآراء، إلا أن اهتمام المؤلفين كان منصرفاً إليها من هي موقف فكري أثره تفاعل ثقافته مع تزهده وتنسكه في مرحلة العزلة، إذ لم أجد من بين هؤلاء قدامى ومحدثين من وقف - حسب ما اطلعت عليه - على أثر امتناعه من الزواج وإصراره على العزوبة في حياته الاجتماعية بالمعرة وعلاقته بالناس وبأهله وأقربائه قبل اعتزاله، رغم أن هذا الامتناع كان كما تبين لي السبب في جفوة أفسدت ما بينه وبين أقربائه لأبيه فجعلته يخرج كالمضطر من معرة النعمان متحملاً مشقة مفارقتها أمه والبعد عنها.

لقد كان في تراخي وجوب أداء فريضة الحج والخوف من المخاطر التي كانت وفود الحجيج^(٥) تتعرض لها في الطريق ما جعل تأخر حجه^(٦) لا يبدو مخطئاً بمروءته الاجتماعية، لكنه رغم الأسباب التي علل بها في اللزوميات امتناعه من الزواج والنسل لم يصرح بسبب^(٧) واحد كان يمكن أن يعد لدى أهله وقومه - قبل الاعتزال - عذراً شرعياً يعفيه من التحصن بالزواج بعد بلوغه سن الكهولة ويجنبه مجافاة أقربائه له.

(١) اللزوم: ٥/٢.

(٢) انظر مثلاً رايه في النسل في لزومياته الثانية المطولة: ٢٣١/١، وانظر في تاريخ الإسلام / تعريف: ص ٢٠٠، بيته المشهور: هذا جناه أبي علي ... وما جنيت على أحد.

(٣) انظر مثلاً البداية والنهاية / تعريف: ص ٣٠٦.

(٤) انظر مثلاً: تجديد الذكرى: ص ٢٣٥، والجامع: ٣٦٠/٢ - ٣٦٢، وأبو العلاء وما إليه: ص ١٨٨، وحكيم المعرة: ص ١٣٥ - ١٤٦ والمتنبي وأبو العلاء: ص ١٦١ - ١٦٧، وقضايا العصر: ص ٢٧٣ - ٣٠٤، والتقد الحديث: ص ١٢١.

(٥) انظر مثلاً حوادث سنة ٣٩٤ و٤٠٢، في الكامل في التاريخ: ٢٢٤/٧ و٢٦٤.

(٦) انظر قوله: لا مَلاكَ لي وأرى الدنيا تحاصرني وما حججت وقد لاقيت أحصارا اللزوم: ٥٠٥/١، وانظر ٥٣٤/١.

وانظر قوله: ولم أقض فرضاً في منى وبلاها ... وكم عاجز قد زارها متفلاً. اللزوم: ٢٨٩/٢.

(٧) انظر تلميحاً غير المباشر إلى أن ترك الجماع يكون أبغى للأيد وأرجى للبصيرة، وإدنى للرشد وأجدر بطول العمر من الرغبة فيه. الصاهل والشاحج: ص ٢١٧.

ويتبين من الصورة الكريهة التي رسمها أخوه أبو الهيثم لبغداد في رأيته أن الشاعر الضرير كان يجعل من رغبته في السفر إلى العراق وزيارة الحاضرة العلمية عذراً يرد به إلحاح أقاربه على تزويجه، فبغداد كانت العروس التي اختارها الشاعر إلا أنها لم تكن تلك التي أرادها له أهله:

بَغْدَادُ لَا سَقِيَتْ رُبُوعُكَ دِيَمَةً
وَعَدَتْ رِيَاضُكَ حَنْظَلًا وَمُرَارًا
أَنْتِ الْعُرُوسُ يَرُوقُ ظَاهِرُ أَمْرِهَا
وَتَكُونُ شَيْنًا فِي الْيَقِينِ وَعَارًا
أَضْرَبْتَ قَلْبِي بِاجْتِدَابِكَ مَا جِدًّا
كَالسَّيْفِ أَغْجَبَ رُفُوقًا وَغَرَارًا
مَا زِدْتَ عَمَّا عِنْدَهُ فَسَقَاكَ مَنْ
رَفَعَ السَّمَاءَ نَقِيصَةً وَعِثَارًا^(١)

وعندما تأخر السفر وطالت حياة العزوبة لم يكن من الجفاء بد، ويكشف عن ذلك بيت عميق الدلالة لم ينتبه إليه الدارسون^(٢) الذين تحدثوا عن أسباب سفره إلى بغداد، وقد ورد هذا البيت في القصيدة السابقة التي كتبها أبو الهيثم إلى أخيه أبي العلاء «يَسْتَعِظُهُ عَلَى مُخْلَفِيهِ بِالشَّامِ وَيَسْأَلُهُ الْعُودَ»^(٣) ومجانبة الإصرار للفوز بمرضاة الله ورضى الأهل والأقارب والناس:

فَاجْنَحْ عَلَى مَرْضَاةِ رَبِّكَ طَالِبًا
مِنْهُ الْجَزَاءَ وَجَانِبِ الْإِصْرَارِ^(٤)

(١) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٤٥.

(٢) حسب ما اطلعت عليه.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٤.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٥٤٦.

والإصرارُ على الشيء في اللغة مداومته والثبات عليه، «وأكثرُ ما يُستعملُ في الشرِّ والذنوبِ»^(١)، ويسمى الممتنع عن الزواج وإتيان النساءِ ضرورةً «كأنه أصرُّ على تركهن»^(٢)، وقد «فسر أبو عبيد قوله ﷺ: «لا ضرورةً في الإسلام»^(٣) بأنه التَّبَتُّلُ وتركُ النكاح... يقول ليس ينبغي لأحدٍ أن يقول: لا أتزوَّجُ، يقول: هذا ليس من أخلاقِ المسلمين وهذا من فعلِ الرهبان»^(٤).

ولذلك فإن المراد من قول أخيه: «وجانب الإصرار» في البيت ليس مجانية الإصرار على الإقامة في بغداد، ولكن مجانية تمسكه بالبقاء ضرورةً متشبهاً بالرهبان في الامتناع من الزواج الذي يعد في حكم الذنوب.

ويؤكد ذلك أن دعوة أخيه إياه إلى مجانية الإصرار اقترنت في البيت بدعوته إلى الجنوح إلى ما يرضي الله، ومرضاته في هذا السياق إنما تكون بالتزوج، وهذا ما يجعل لفظة الإصرار في البيت ذات دلالة اصطلاحية شبه فقهية تؤكد أن أهله لم يكونوا راضين اجتماعياً ودينياً عن امتناعه من التزوج، فإذا كان زهده في النساء بعد اعتزاله قد أصبح لدى الناس مظهرًا من مظاهر نسكه، فإن هذا الزهد كان قبل سفره إلى بغداد يخرج إخوته وأبناء عمومته وغيرهم من أقرائه إل سليمان^(٥) الذين كانوا يتبأون بين قومهم مكانة خاصة جعلتهم يحرسون على ألا يصدر عن أحدهم ما يخل بالمروة والأعراف الاجتماعية المحمودة.

إن هذا الإخراج الناجم عن إصراره على حياة العزوبة وعدم رضوخه لما دعاه إليه أقرباؤه لأبيه كان السبب في جفوة باعدت بينه وبين بعضهم، ودفعته إلى الخروج

(١) لسان العرب: مادة صرر.

(٢) نفسه: مادة صرر.

(٣) سنن أبي داود / المناسك: ١٤٦٩.

(٤) لسان العرب: مادة صرر.

(٥) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٦، وأبو العلاء وما إليه: ص ٣٠ - ٣٤.

مغضباً من المعرة نائياً عن أهله ومتيقناً من أنه بإقامته في دار العلم ببغداد سيتخلص إلى الأبد من مضايقتهم له وإلحاحهم عليه في الزواج، إلا أن عودته إلى بلده بعد أقل من سنتين جعلته يحس بخيبة الهزيمة أمام من تصامم عن نصائحهم من أقربائه، فتشدد في ألا يدخل عليه أحد منهم في عزلته خوفاً من تغييرهم عليه وهروباً من أن يلقاه من يلقاه منهم بغلظ وجفاء كانت حياة أمه تقيه منهما.

ويكشف عن هذا التخوف أبيات من قصيدة لابن عمته أبي صالح محمد بن المهذب كتبها إلى أبي الهيثم المعري أخي الشاعر يستعينه على إقناع العائد المحتجب بقاء أقاربه وينيبه عنه في إبلاغه رسالة تطمئنه وتؤكد له أن مودته له - وإن تغير عليه بعض أقاربه - لم تختل:

أبا الهيثمِ اسْمَعْ ما أَقُولُ فَإِنَّمَا
تُعِينُ عَلَيَّ ما رُمْتُ خَيْرَ مُعَانِ
نَأَى ما نَأَى والمَوْتُ بَوْنُ فِرَاقِهِ
فَمَا عُذْرُهُ فِي النَّأْيِ إِنَّهُ هُوَ دَانِ
فَكُنْ حَامِلاً مِنِّي إِلَيْهِ رِسَالَةً
تَبَيِّنُ إِلَيْهِ فِي هِضَابِ أَبَانِ
فَإِنْ هَالَ أَخْشَى مِنْ فُلَانٍ تَشَبُّهُهَا
فَقُلْ ما قُلَانٌ عَنِينَا كَفُلَانِ
هُوَ الْخِلُّ ما فِيهِ اخْتِلَالٌ مَوْدَّةٍ
فَلَا تَخْشُ مِنْهُ زُلَّةٌ بِضَمَانِ
فَإِنْ خَنَتْ عَهْدًا أَوْ أَسَانَتْ خَلِيقَةً
وَلَمْ يَكُ شَأْنِي فِي المَوْدَّةِ شَانِي

فلا أَحْسَنْتُ فِي الْحَرْبِ إِمْسَاكَ مَقْبُضِي
يَمِينِي وَلَا يُسْرَائِي حِفْظَ عِنَانِي
لَعَلَّ حَيَاتِي أَنْ تَعُودَ نُضِيرُهُ
لَدَيْهِ كَمَا كَانَتْ وَطِيبَ رَمَانِي^(١)

لقد كان إصرار أبي العلاء على ترك الزواج رغم بلوغه سن الكهولة سبباً في تغير أقربائه عليه فكانت الجفوة، واستأذن الشاعر الحالم ببغداد أمه فأذنت له، ووفر له خاله^(٢) نفقات السفر فخرج إلى مدينة العلم والعلماء، ولكن لا ليزور خزانها ثم يعود كما كان يتمنى، وإنما ليقيم بها إلى أن يوافيه يومه^(٣) هروباً^(٤) مما كان أقاربه يريدون حمله عليه.

ثانياً - بغداد:

صار الشاعر الهارب من الزواج نحو بغداد وهو أسف على الأيام التي قضاها في المعرة بين أهله وقومه بعيداً عن علماء العراق ورجالاتها:
وبالعراقِ رجالٌ قُرْبُهُمْ شَرَفٌ
هاجَرْتُ فِي حُبِّهِمْ رَهْطِي وَأَشْيَاعِي
عَلَى سَنِينَ تَقَضَّتْ عِنْدَ غَيْرِهِمْ
أَسْفُتُ لَا بَلَّ عَلَى الْيَامِ وَالسَّاعِ^(٥)

(١) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٥٠.

(٢) انظر رسالته إلى خاله / رسالته / عطية: ص ٧٥، وأبو العلاء وما إليه: ص ٣٧.

(٣) أبو العلاء وما إليه: ص ١٦٨.

(٤) يتحدث عبد القادر زبدان بأنه خرج من المعرة غير مرغوب فيه فيقول (قضايا العصر: ص ٣٣٤): «لقد طرد الشاعر من المعرة أو نفي منها»، لكنه يرد ذلك إلى موافقه الفكرية وأرائه الجريئة التي تعد كلها ثمرة لمرحلة ما بعد عودته من بغداد. وأسف قومه على رحيله ونعوتهم إياه إلى العودة إلى المعرة ينفي أن يكون قد طرد أو نفي بسبب آراء فكرية غاب عن المدارس أن أبا العلاء لم يكن قد فكر فيها بعد في مرحلة ما قبل العزلة. انظر قصيدة أخيه وابن عمته إليه، وانظر رسالته إلى أهل المعرة التي عبر فيها وهو في طريقه إليها من بغداد عن رغبته في عدم لقاء من سيخرج للترحيب به من أهلها.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥٢.

ودخلها حسب المشهور في آخر سنة ٣٩٨هـ أو بداية سنة ٣٩٩هـ^(١)، لكن ابن خلكان^(٢) يذكر في خبر لم يهتم به الدارسون المتأخرون^(٣) أنه دخلها مرتين، وهو خبر لا يجب إهماله لأنه يفسر التناقض بين الصورتين اللتين رسمهما المؤرخون بل والشاعر نفسه لمقامه ببغداد.

إن الواضح من الأخبار التي أشارت إلى ما تعرض له الشاعر الوافد على مدينة السلام من إهانة في مجلسي الشريف المرتضى^(٤) والربيعي^(٥) أن هذه المدينة لم تلقه عند أول وصوله بالحفاوة المنتظرة، حفاوة تناسب كلفه بها وشوقه إليها، فالقصيدة التي كتبها إليه أخوه أبو الهيثم من المعرة يدعوها إلى الرجوع إلى بلده تدل دلالة صريحة^(٦) على أن أخبار محنته في بغداد كانت قد بلغت إلى أهله وبلدته فتألموا لما آل إليه أمر شاعرهم الضرير.

وإذا نحن أضفنا إلى هذه الأخبار القصائد الأولى التي نظمها الشاعر عند دخوله بغداد، وقسنا كل ذلك إلى ما ورد في السقطيات البغدادية المتأخرة والسقطيات التي ختم بها ديوانه وهو في طريق عوبته إلى بلده، وكذا إلى ما ورد في بعض رسائله، تبين أن إقامته بهذه المدينة قد مرت من ثلاث مراحل متلاحقة لا نستبعد أن أولها كانت مرتبطة بالدخول الأول الذي ذكره ابن خلكان، وأن ثانيها مرتبطة بدخوله الثاني إليها بعد رحلة قصيرة قادته إلى حيث آل حكار ذوو النفوذ والجاه.

(١) يختلف الدارسون في تحديد التاريخ البقيق لخروجه من المعرة ودخوله بغداد. انظر تقديم مرجليوت لرسائله، وتحديد النكري: ص ١٢٤، وأبو العلاء وما إليه: ص ١١١، والجامع: ٢١٩/١ - ٢٢٠، ودار السلام: ص ١٥ - ١٦ وغيرها. وما يعيننا من هذه الرحلة أثرها في توجيه الشاعر نحو قرار الاعتزال وإعلان التوبة من الشعر.

(٢) وفيات الأعيان: ١١٤/١، حيث قوله: «ودخل بغداد سنة ثمان وتسعين وثلثمائة، ودخلها ثانية سنة تسع وتسعين».

(٣) إلا أنه منهم من انتظر أبو العلاء وما إليه ص ١١٢، والجامع: ص ٢١٩، ودار السلام: ص ١٥ - ١٦ ومن بين من تبني خبر الدخول إليها مرتين جرجي زيدان وكريم. انظر كشف مصائر دراسة أبي العلاء العربي ص ١٥٩ و١٤٧.

(٤) انظر الخبر في معجم الأنبياء: ١٢٣/٣.

(٥) نفسه: ١٢٣/٣.

(٦) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٤ - ٥٤٦.

I- الوحشة والندم:

دخل أبو العلاء بغداد لكن لا يسعد بالإقامة فيها كما كان يتمنى ولكن ليعيش محنة لم يكن يتوقعها، وتقيد قصيدة أخيه أبي الهيثم إليه أن هذه المحنة كانت أكبر من أن تخفى أخبارها عن أهل المعرة، ولذلك كانت صورة بغداد في هذه الرؤية هي صورة العروس الفاتنة التي غررت بالشاعر المشغوف بها ومنته حلو الأماني، فلما آتاها معرضاً نفسه لأهوال السفر ومخاطره سقته المر:

مُنِّيْتِهِ مَخْضًا فَلَمَّا شَقُّهُ

ظَلَمًا أَتَاكَ بِهِ سَقَيْتِ سَمَارًا

وَجَلَبَتِيهِ فَتَحَاكَ يَفْتَسِفُ الرُّدَى

وَيَخَوْضُ مِنْهُ لُجَّةً وَغَمَارًا

لَوْلَاكِ مَا خَطَبَ الْبَدِيَّةَ عَيْسُهُ

وَأَنْزَرْنِي مِنْ ذَاكَ الْحَزِينِ غُيَّارًا^(١)

لقد أوصلته رحلته إلى دار سابور بمدينة السلام حيث جمع العلماء والأدباء ومجالسهم التي كان يتشوف إليها، لكن الصورة التي رسمها لدار العلم هذه في إحدى أولى بغدادياته تبين أنه وجدها عند حلوله بها مكاناً موحشاً لا يصل إلى سمعه مما يدور فيه إلا سجع ورقاء يجده الحاضرون غناء ويجده هو بكاء وعويلا:

وَعَنَنْتُ لَنَا فِي دَارِ سَابُورٍ قَيْئَةً

مِنَ الْوُزْقِ مِطْرَابِ الْأَصَائِلِ مِيهَالُ

فَقُلْتُ تُفَنِّئِي كَيْفَ شِئْتُ فَإِنَّمَا

غِنَاؤُكَ عِنْدِي بِأَحْمَامَةٍ إِنْغَوَالُ^(٢)

(١) الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٤٥.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٣٩ - ١٢٤١.

ولم يكن هذا الاستيحاش إلا الثمرة الأولى لحلول كان الشاعر يراه بهجة تنسي
ضجر الشام والمعرة وجهامة ذوي القربى، فالفاه هموماً رخصت بغداد وحولت غضبه
على بلده إلى حنين إليه وشوقاً إلى أهله:

تَمَنَّيْتُ أَنْ الْخَمَرَ حَلَّتْ بِنَشْوَةِ
تُجْهِلُنِي كَيْفَ أَطْمَأْنَنْتُ بِبِئْسِ الْحَالِ
فَأَذْهَلْ أَنِي بِالْعِرَاقِ عَلَى شِفَا
رِذْيِ الْأَمَانِي لَا أَنْيْسَ وَلَا مَالِ
مَقْلٍ مِنَ الْأَهْلِيْنَ يَسِرْ وَأَسْرَةٍ
كَفَى حَزْناً بَيْنَ مُشْتِئٍ وَإِقْلَالِ
مَتَى سَأَلْتُ بَغْدَادُ عَنِّي وَأَهْلَهَا
فَإِنِّي عَنْ أَهْلِ الْعَوَاصِمِ سَالِ
وَمَاءُ بِلَادِي كَانَ أَنْجَعَ مَشْرِبَا
وَلَوْ أَنَّ مَاءَ الْكَرْخِ صُهْبَاءُ جَزِيَالٌ^(١)

لم تكن أشعاره الأولى في بغداد - إذن - ابتهاجاً بفرحة الوصول إليها ولكن
حزناً وأسفاً على بيعه بلده وأهله بيعة وكس، فمدينة السلام لم تلقه بالترحيب الذي
كان ينتظره، والمعرة لم تكن بالفقر الذي يستحق أن يهجر، ورغم ذلك لم يرد في هذه
البغدادية المتقدمة ما يفيد أن إحساسه بالغربة وحنينه إلى بلده كانا مقتربين بالرغبة
في العودة إلى الشام، فعزمه على الإقامة بحاضرة العراق حتى توافيه منيته كان
قراراً لا رجعة فيه، وأقصى ما تسمح به الأمانى لتسلية النفس أن يستطيع يوم الحشر
زيارة بلده، ولكن للقيامة أهوالها:

فَيَا وَطَنِي إِنْ قَاتَنِي بِكَ سَابِقُ
مِنْ الدَّهْرِ فَلْيَنْعَمْ بِسَاكِنِكَ الْبَالُ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥١ - ١٢٥٤.

وإنْ أَسْتَطِيعَ فِي الْحَشَرَاتِكَ زَائِرًا

... وَهَيْهَاتَ لِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَشْفَالُ^(١)

لقد ذكر الشاعر أن شدة محنته ببغداد أتته من اغترابه وفقره في بلد لا يستطيع أهله من المعرة أن يمدوا إليه فيه يد العون، وإذا كان لهم أن يطمئنوا على ما آلت إليه حاله وهو يجمع بين غربة السفر وغربة الفقر فإن ما يراه الأولى بطمانتهم عليه أن ماء وجهه لم يبتذل بسؤال:

وكم ماجدٍ في سيفٍ بجلَّةٍ لم أشم

له بارقاً والمزء كالمزْنِ هَطَالُ^(٢)

إن الشكوى من تبايرح الاغتراب والوحشة ملاذ نفسي فطري يلجأ إليه كل إنسان فارق وطنه وحل في ديار أخرى غريباً بين أناس لا يعرفهم، ومن الطبيعي أن يكون أبو العلاء وهو الشاعر الضرير أعجز من غيره عن مقاومة هذه التبايرح وأكثر إحساساً بالأم الاغتراب.

وقد كان المفروض أن يكون الحلم القديم ببغداد والتشوف إليها قد جعل وطأة الغربة وهمومها أخف على نفسه وأهون، ورغم ذلك يظل إحساسه المفرط بها من حيث هو شعور فطري إحساساً غير مستغرب، لكن ما نستغربه هو شكواه فور وصوله إليها من الانتقار إلى المال رغم أن خاله جهز سفره ووفر له نفقاته وهياً له كل ما يحتاج إليه من مطي وزاد.

ولا نجد لذلك إلا تفسيراً واحداً مقبولاً هو كون ما حمل معه من مال وزاد ومتاع قد صودر مع سفينته التي صادرها العشارون باسم السلطان في الفارسية كما لح إلى ذلك هو نفسه في طائيته^(٣)، وبسط الحديث عنه في عينيته التي أرسلها - وهو

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥٨.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٢٥٩.

(٣) انظر قوله: فإن ينسهم أمر السفينة فضلهم ... فليس بمنسي الغراق ولا الشطح. سقط الزند / شروح: ص ١٦٥١.

يكمل الرحلة إلى بغداد - إلى أبي حامد الأسفرائيني يستنجد به ويطلب منه أن يعينه
بجاهه على تخليص سفينته من أيدي العشارين:

يَا نَاقُ جِدِّي فَقَدْ أَقْنَتُ أَنَاكَ بِي
صَبْرِي وَعُمْرِي وَأَخْلَاسِي وَأَنْسَاعِي
إِلَى الرَّئِيسِ الَّذِي إِسْفَارُ طَلْعَتِهِ
فِي جِنْدِسِ الْخَطْبِ سَاعٍ بِالْهَدَى شَاعِي
يَمُومُهُ وَبِوُدِّي أَنَّنِي قَلَمٌ^(١)
أَسْعَى إِلَيْهِ وَرَأْسِي تَحْتِي السَّاعِي
وَالْفَارِسِيَّةُ أَتَتْهَا إِلَى نَفَرٍ
طَافُوا بِهَا فَأَنَاخُوهَا بِجَفْجَاعٍ^(٢)

ويبدو من القصيدة أن أنفته وخوفه من أن يعد الأسفرائيني استنجاهه به
استجداء من شاعر تعود السؤال بشعره جعلاه يحرص على لفت نظر الفقيه إلى أنه
لا يطلب منه إلا تخليص السفينة، وإلى أنه سيقابل هذا الجميل بما يماثله من المودة أو
يربي عليه، والهدية في مثل ما يسعى فيه الفقيه من الخير جائزة، لكن الشاعر الذي
سُلب منه ماله لم يعد يملك شيئاً يهديه غير الشعر:

أُرْضِي وَأُنْصِفْ إِلَّا أَنَّنِي رُبَّمَا
أَزْبَنْتُ غَيْرَ مُجِيزٍ خَرَقَ إِجْمَاعٍ
وَلَا أَقْلُ فِي جَاهٍ وَلَا نَشَبٍ
وَلَوْ عُذِنْتُ أَخَا عَزْمٍ وَإِنْفَاعٍ
وَلَا هَدِيَّةٍ عِنْدِي غَيْرَ مَا حَمَلْتُ
عَنِ الْمُسَيِّبِ أَزْوَاجَ لِقْفَقَاعٍ

(١) هكذا في الروايات، والراجح أنه تصحيف قدم، يقال رجل قدم أي له قدم صدق في الخير. وفي البيت صنعة خفية
تستعصي المطابقة بين قدم ورأس لا بين قلم ورأس.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٧٤٣ - ٧٤٦.

وَلَمْ أَكُنْ وَرَسُولِي حِينَ أُزِيلُهُ

مَثَلُ الْفَرَزْدَقِ فِي إِزْصَالِ وَقْعٍ^(١)

لكن المكروه الذي حل به بفقدان السفينة كان أكبر من أن تخفف الأنفة من حدة تأثيره في نفسه وفي طريقة عيشه في غربته، ولذلك لم يكن له بد من أن يستسلم للخوف من المصير الذي سيؤول إليه أمره ومقامه ببغداد وسفينة محجوزة، ومن أن يستغيث بالفقيه استغاثة الضعيف الذي غلب عجزه على أنفته:

مَطِيئَتِي فِي مَكَانٍ لَسْتُ أَمْنُهُ

عَلَى الْمَطَايَا وَسِرْحَانُ لَهَا رَاغٍ

فَارْتَفَعْ بِكَفِّي فَإِنِّي طَائِشٌ قَدَمِي

وَأَمْنُكَ بِضُنْبِي فَإِنِّي ضَائِقٌ بَاعِي

وَمَا يَكُنْ قَلْبُكَ الْحَمْدُ الْجَزِيلُ بِهِ

وَإِنْ أَضْيَقْتُ فَإِنِّي شَاكِرٌ دَاعِي^(٢)

وما كان الشاعر يخشاه قد وقع فعلاً، فالفقيه لم يخلص سفينته، وحلوله ببغداد كان حلول فقير معدم زادت غربته ويعدده عن أهله حاله سوءاً.

وإذا كانت اللامية البغدادية الأولى قد بينت أثر محنته ومعاناته من الفقر والغربة عند حلوله بها في تحويل التبرم من المعرة إلى حنين إليها، وكشفت عن أنه ظل رغم محنة الإعسار متمسكاً بها غير مستلم إلى اليأس، فإن لاميته الثانية جاءت لتعبر عن ندمه على خروجه من بلده وحلوله غريباً فقيراً في مدينة لا مكان فيها لمن أراد من أولى الفضل أن يصون ماء وجهه.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥٤ - ٧٦٠.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٦٠ - ٧٦١.

ولشدة تيرمه بحاله أصبح حنينه إلى المعرة مقترناً بالعزم على العودة إليها قبل حلول رجب، لكن العوائق حالت دون تلك فزادت همومه وألح عليه الشوق بدخول هذا الشهر:

وَمَنْ لِي بِأَنِّي فِي جَنَاحِ غَمَامَةٍ
تُشَبِّهُهَا فِي الْجُنْحِ أَمْ رِئَال
تُهَادِلُنِي الْأَزْوَاجُ حَتَّى تُحْطَنِي
عَلَى يَدِ رِيحٍ بِالْفُرَاتِ شَمَال
فَيَا بَرْقُ لَيْسَ الْكَرْخُ دَارِي وَإِنَّمَا
رَمَانِي إِلَيْهِ الذُّفُرُ مُنْذُ لَيَالِي
فَهَلْ فِيكَ مِنْ مَاءِ الْمَعْرَةِ قَطْرَةٌ
تُفِيْتُ بِهَا ظَمْآنَ لَيْسَ بِسَال
دَعَا رَجَبٌ جَيْشَ الْغُرَامِ فَأَقْبَلَتْ
رِعَالُ تَرُودُ الْهَمِّ بَعْدَ رِعَال
يُغَزْنَ عَلَى الثَّلِيلِ إِذْ كُلُّ غَارَةٍ
يَكُونُ لَهَا عِنْدَ الصَّبَاحِ ثَوَالِي^(١)

إن الفتن والحروب التي كانت تجعل الطريق إلى الشام مهلكا كانت وراء بقاءه ببغداد بعد أن ندم على مجيئه إليها، وإذا كان خبر حسد البغداديين له قد وصل إلى الشام فإن هذا الحسد لم يكن بسبب نعمة قد يتوهم أهلها أنه أدركها بعيداً عن بلده، ولكن لأدبه وعلمه اللذين جعلاه يفوق فضلاً كثيراً ممن كانت المجالس تجمعهم بهم:

إِخْوَانُنَا بَيْنَ الْفُرَاتِ وَجَلَّقِ
يَدَ اللَّهِ لَا خَبْرْتُكُمْ بِمُحَالٍ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٩٢.

أَنْبَأَكُمْ أَنِّي عَلَى الْعَهْدِ سَالِمٌ
 وَوَجَّهِي لَأَيُّبَتْنَدْلُ بِسُؤَالِ
 وَأَنِّي تَيَمَّمْتُ الْحِرَاقَ الْغَيْرِمَا
 تَيَمَّمْتُ غَيْلَانَ عِنْدَ بِلَالٍ
 فَأَصْبَحْتُ مَخْسُودًا بِفَضْلِي وَحْدَهُ
 عَلَى بُغْدِ أَنْصَارِي وَقِلَّةِ مَالِي
 نَدِمْتُ عَلَى أَرْضِ الْعَوَاصِمِ بَغَمًا
 غَنَوْتُ بِهَا فِي السُّؤْمِ غَيْرَ مُغَالٍ
 وَمِنْ دُونِهَا يَوْمٌ مِنَ الشَّمْسِ عَاطِلٌ
 وَلَيْلٌ بِأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ خَالٌ^(١)

إن أبا العلاء كان حريصاً وهو يشكو محنته في بغدادياته الأولى على أن يطمئن أهله على أن افتقاره إلى المال والأنصار في غربته لم يلجئه إلى ابتذال وجهه باستجداء ذوي اليسار وسؤالهم، ولا نستغرب ذلك من شاعر نشأ في أسرة عرف أعلامها بين أهل الشام بالفضل والمروعة، ورغم ذلك نحس بأن هذه الطمأنة كانت في الحين نفسه تلميحاً خفياً دعا فيه أقاربه إلى نجدة بمده بما يحتاج إليه من مال في غربته، وإيحاء البغداديين به خيراً للتخفيف من وحشته في بلاد «عَصَتْ به أوديتها وضاقَتْ عنه أُنْدِيَّتُها»^(٢).

II - سراب الاستئناس:

لم يخف عن أقرباء أبي العلاء في الشام أن شاعرهم كان يستجد بهم وهو يجمع في بغدادياته الأولى بين الشكوى من سوء حاله وبين طمأنتهم على أنه لم يبتذل

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٠٤ - ١٢٠٧.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٣١.

ماء وجهه باستجداء المال، وبينما اكتفى أخوه أبو الهيثم بدعوته إلى العودة إلى بلده وأهله سارع ابن خاله أبو طاهر ابن سبيكة إلى مكاتبه أصدقائه ببغداد يوصيهم بالشاعر الضريع، وظلت كتبه إليهم تتوالى حتى أنسوه في وحشته وأصبحوا له سنداً كما ذكر الشيخ نفسه في قوله في رسالة له: «وأما سيدي أبو طاهر فَقَدْ حَمَلَنِي مِنَ الْإِنْعَامِ أَوْقًا وَلَا أَمَلُ النَّهْوضِ بَجُزٍّ مِنْهُ وَمَا وَرَثَ بَرِّي عَنْ كِلَالَةٍ، وَلَا أَخَذَ تَفْقُدي مِنْ دَارِ غَرِيبَةٍ، شَيْئًا مِنْ أَخْرَمَ وَنَشِيشَةٍ مِنْ أَحْشَنَ، إِنَّمَا تَقِيلُ أَبَاهُ... وَمَنْ أَشَبَهَ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمَ. مَا زِلْتُ كُتِبْتُ تَطَرُّقُ أَصْدِقَاءَهُ مُحَافِظَةً عَلَى الْمَكَارِمِ وَمُرَاعَاةً لِأَمْرِ غَيْرِ لَازِمٍ، حَتَّى جَعَلَهُمُ إِلَيَّ كَعَرَفِ الْفَرَسِ أَوْ قُوَى الْمَرَسِ، كُلُّمَا عَرَضُوا قَضَاءَ حَاجَةٍ أَعْرَضْتُ عَنْ تَكْلِيفِ الْمَشَقَّةِ لِأَنِّي أَعْتَقِدُ حِكْمَةَ زُهَيْرٍ فِي قَوْلِهِ: وَمَنْ لَا يَزِلُّ يَسْتَحْمِلُ النَّاسَ نَفْسَهُ وَلَا يُعْفِيهَا يَوْمًا مِنَ الدَّمِّ يُسَامُ»^(١).

والواضح من كلامه أن من خصوه من أهل بغداد بصداقتهم إكراماً لابن خاله قد عرضوا عليه المعونة في كل ما هو في حاجة إليه من مال وغيره، لكن قناعته جعلته يتعفف ويكتفي بصداقتهم وإيناسهم له في غربته، أما ماله الذي صادره العشاريون مع السفينة فقد استعاده بفضل هذه الصداقة نفسها.

فأبو أحمد الحكاري عبد السلام البصري خازن إحدى أهم دور الكتب ببغداد آنذاك الذي كان من بين هؤلاء الأصدقاء، كان من بيت علم وجاه هو بيت آل حكار الذين عرفوا منذ عهد عضد الدولة البويهى بنفوذهم لدى ملوك بني بويه كما تشهد بذلك شهرة الوزير الكاتب الشاعر أبي القاسم عبد العزيز بن يوسف الحكار^(٢) الذي وزر لعضد الدولة وأولاده، وما نذهب إليه أن صداقته لأبي أحمد هذا الذي وصفه

(١) رسائله / عطية: ص ٧٥ - ٧٦.

(٢) انظر البيهقي: ٨٦/٢ - ٩٧، والفصوص: ٣٢/١، والكامل في التاريخ: ١٩٢/٧ - ١٩٤ - ٣١/٩، ٥٠، وانظر البداية والنهاية: ١١ / ٣٢٥. ووفيات الأعيان: ٤٠٦/٤.

الخويي بأنه «صاحب الدولة»^(١) كانت سبباً في خروجه من بغداد مرة أولى نرجح أنها الخروج الأول الذي أشار إليه ابن خلكان، وذلك للتوجه إلى البصرة حيث آل حكار قصد الاستعانة بهم على تخليص سفينته وماله، ويقوي ما ذهبنا إليه أنه في الآيات التي أشار فيها إلى استعانتهم بهم قد حمد محنته وعدها نعمة لأنها كانت السبب في خروجه إلى بلادهم وزيارته لهم:

نَعَمْ حَبْذاً بُؤْسَى أَزَارَتْ بِلَادَهُمْ

وَلَا حَبْذاً نَغْمَى بِدَارِهِمْ تَنْطُو^(٢)

وما يرجح كونه يقصد بقوله «بلادهم» البصرة أنهم كانوا من هذا المصر، وأنا نجد في رسالتين من رسائله ما يفيد أنه زار البصرة زيارة قصيرة واجتمع ببعض كبارها، ففي رسالة يرد بها على رجل كان يعرف بالنكتي البصري نسي اسم الشاعر فخطبه في رسالة إليه بأبي العلا محمد نجده يقول معاتباً إياه على هذا النسيان: «عَرَفَنِي بِنَفْسِهِ أَنَّهُ مِنْ أَهْلِ الْبَصْرَةِ، وَقَدْ صَحَّ مَعِيَ أَنَّهُ مِنْ أَهْلِ الْبَصِيرَةِ السَّاكِنَةِ فِي خَلْدِهِ، وَتِلْكَ أَجَلٌ مِنَ الْبَصْرَةِ بَلَدِهِ وَأَهْلُ الْبَصْرَةِ سَلَّمَهُمُ اللَّهُ يُنْسَبُونَ إِلَى قَلَةِ الْحَنِينِ، أَلَيْسَ قَدْ مَرَّتْ بِهِ هَذِهِ الْحِكَايَةُ، وَهِيَ أَنَّهُ وَجَدَ عَلَى حَجَرٍ مَكْتُوبٌ:

مَا مِنْ غَرِيبٍ وَإِنْ أَبْدَى تَجَلُّدَهُ

إِلَّا سَيَذْكُرُ عِنْدَ الْعَلَّةِ الْوَطَنَا

وقد كَتَبَ تَحْتَهُ «إِلَّا أَهْلَ الْبَصْرَةِ».

(١) يصفه الخويي في التتوير: ١٠١/٢، بأنه صاحب الدولة. ويبدو أن هذه التسمية تعود إلى أنه كان كالوزير إبي يوسف حكاراً. ويسميه أبو العلا في رسالة الغفران: ص ٥٢٩، وكذا السيوطي في البغية: ص ٣٠٥ - ٣٠٦: «الواجكا» والراجح أنها كلمة فارسية مركبة من «وجه كان» و«وجه» تعني النقد والمال، و«كان» (GAN) تعني الملك والظالم والجماع، أي ظالم المال أو جماع المال، وهو نفس معنى الحكار أي الظالم، والمقصود الجابي المكلف بجمع المال وجبايته ولو قسراً. وقد نفى أبو العلا عن آل حكار صفة الظلم إلا للمال بالوجود به انظر قوله: وما قسطنوا إلا على المال وحدهم... سقط الزند/شروح: ص ١٦٥٣.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٦٥٣.

فَإِذَا كَانَتْ تِلْكَ سَجِيَّتُهُمْ مَعَ أَهْلِهِمْ وَأَوْطَانِهِمْ، فَكَيْفَ بِالَّذِينَ عَرَفُوهُمْ مِنْ إِخْوَانِهِمْ. والدليلُ على ما قلتُ أَنَّهُ أَدَامَ اللَّهُ عَزَّهٗ لَمْ يَثْبُتْ اسْمِي، جعلني محمداً واسمي أَحْمَدُ... وله أن يقول إنه تَشَبَّهْتُ بِالْكُنْيَةِ فَاسْتَعْنَى بِهَا عَنِ الْإِسْمِ، فأما أَنَا فَحَفِظْتُ اسْمَهُ وَكُنْيَتَهُ وَنَسَبَهُ وَلَمْ أُنْسَ أَيَّامَهُ وَلَا مَذَاكِرَتَهُ... فكيف استَجَارَ أَنْ يَقْصِرَ كُنْيَةَ صَدِيقِهِ، أَمَا السَّمَةُ فَغَيَّرَهَا وَأَمَا الْكُنْيَةَ فَقَصَرَهَا فَإِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ، هَذَا أَمْرٌ مِنَ اللَّهِ لَيْسَ هُوَ مِنْ ضَعْفِ الشَّاعِرِ وَلَا وَهْنِ الْقَاتِلِ^(١).

إن شهرة أبي العلاء في بغداد كانت أكبر من أن ينسى أصدقائه فيها اسمه وكنيته، ولا نجد لنسيان هذا العالم البصري اسم الشيخ وكنيته إلا تفسيراً واحداً هو أن اجتماعه به كان لأيام قليلة هي نفسها الأيام التي قضاها بالبصرة ضيقاً على الـ حكاك أثناء زيارته القصيرة لها.

ويقوي هذا الاستنتاج إشارته إلى قاضي البصرة آنذاك في قوله في رسالة ثانية له عن عدل شاعر ترك الشهادة واستعفى منها: «فقد ذكر صاحب كتاب الورقة جماعة من الشعراء كانت تُقبلُ شهادتهم... ولن تخلق الأمصار من قوم هذه سجيَّتُهُمْ، فقد كان ممن أدرَكنا زمانه أبو عبد الله النُمريُّ البصريُّ مقبول الشهادة عند القاضي بالبصرة، وكان من شعرائها»^(٢).

ولم يخب أمل أبي العلاء في الـ حكاك كما خاب في الفقيه أبي حامد الأسفرائيني، فقد عمل هؤلاء على تخلص سفينته من العشارين، وظل عملهم هذا جميلاً يطوق عنقه وتفضلاً لم ينسه لهم حتى بعد خيبة أمله في بغداد ورجوعه إلى المعرة، كما صرح بذلك هو نفسه في طائيته التي أرسلها إلى صديقه البصري أبي أحمد الحكاري شاكرًا لأسرته فضلها عليه:

(١) رسائله / عطية: ص ١٢٥ - ١٢٩ ويقوي ما نغينا إليه من أن خروجه الأول من بغداد كان سفرًا إلى البصرة للاستعانة بالـ حكاك على تخلص سفينته، تصريحه في إحدى رسائله (عطية: ص ٧٩) إنه عاد إلى الشام ممطيًا مياه بجلة وسالكًا طريق الموصل والأنبار، وإذا كانت الأنبار والفارسية على الفرات ففي ذلك دليل على أن العشارين اقتادوا سفينته إلى شط العرب قبل البصرة ومنه تحولت إلى بجلة أثناء العودة.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٤.

وَعَنْ آلِ حَكَّارٍ جَرَى سَمَرُ الْعَلَا
بِأَحْمَلٍ مَغْنَى لَا انْتِقَاصُ وَلَا غَمَطُ
فَإِنْ يُنْسِيهِمْ أَمْرَ السَّفِينَةِ فَضْلُهُمْ
فَلَيْسَ بِمُنْسِيِ الْفِرَاقِ وَلَا الشُّحْطِ
وَمَا قَسَطُوا إِلَّا عَلَى الْمَالِ وَخُدَّةَ
وَنَالِكَ مِنْهُمْ فِي مَكَارِمِهِمْ قِسْطُ
وَلَا خَيْرَ فِي مَنْ لَيْسَ يَبْسُطُ شُكْرَهُ
عَلَى الْقَلِّ إِنْ الشُّكْرَ نَاقَتْهُ بَسْطُ^(١)

ويطيب له المقام ببغداد بعد عودته إليها من البصرة وبخوله إليها الدخول الثاني
الذي أشار إليه ابن خلكان^(٢)، ويسهل عيشه بها بعد استعانتها ماله وزاده ومتاعه من
العشارين فينسى محنته ويزداد استئناسه بمن عرفه من أهلها ازدياداً كانت ثمرته
الصورة المشرقة التي رسمها لها ولتأديبها في قوله:
فَبِئْسَ الْبَدِيلُ الشَّامُ مِنْكُمْ وَأَهْلُهُ
عَلَى أَنَّهُمْ قَوْمِي وَبَيْنَهُمْ رَبِّي
أَلَا زُودُونِي شَرِبَةً وَلَوْ أَنِّي
قَدَرْتُ إِنْ أَفْنَيْتُ بِجَلَّةٍ بِالْجَزْعِ
وَأَتَى لَنَا مِنْ مَاءٍ بِجَلَّةٍ نَقْبَةُ
عَلَى الْخَمْسِ مِنْ بُغْدِ الْمَفَاوِزِ وَالرَّبْعِ
وَسَاحِرَةِ الْأَقْطَارِ يَجْنِي سَرَابُهَا
فَقَضَلْبُ جِرْبَاءَ بَرِيأً عَلَى جَذْعِ

(١) س. ز/ شروح: ص ١٦٥٩. وفي البيت الأخير صنعة مبنية على أن الحكار معناه الظالم. انظر: ل. العرب مائة: حكر.

(٢) وفيات الأعيان: ١١٤/١.

وما الفصحاء الصَّيْدُ والبَنُو دَارُهَا

بِافْصَحَ قَوْلًا مِنْ إِمَائِكُمْ الْوُثَّعِ

انزُتُمْ مَقَالًا فِي الْجِدَالِ بَالْسُّنِ

خُلِقَنَّ فَجَائِبُنَ الْمَضْرُوءَةِ لِلنَّفْعِ^(١)

وإذا كان المال الذي استعاده قد سهل عليه المقام في بغداد منزها نفسه عن السؤال واستجداء المعونة من غيره، فإن من أصفوه الود من أصدقائه على قتلهم جعلوه ينسى وحشته وغرْبته ولا يبالي بحسد حاسديه رغم كثرتهم.

ولم يغب عن ذكاء الشاعر أن بعض من أظهروا له المودة من هؤلاء كانوا ينافقونه، لكنه كان يرى بشاشة المنافق أخف على النفس من ألم الوحدة والاعتراب:
وَقَدْ تُرْضَى الْبِشَاشَةُ وَهِيَ خُبٌّ
وَيُزَوَّى بِالنَّجَلَةِ وَهِيَ أَلٌ^(٢)

أما من وثق في مودتهم من البغداديين الذين أنسوه بعد يأسه ووحشته فقد شكر لهم جميلهم بأن خلد ذكراهم في أشعاره وجعل مسك ختام ديوانه الأول السقطيات التي قالها يودعهم، أو كتبها إليهم من طريق العودة يشكرهم قبيل أن يعلن توبته من الشعر ويعتزل، كما يتبين من قوله مخاطبًا ابن فورجة:

كَفَى بِشُحُوبِ أَوْجُهِنَا دَلِيلًا

عَلَى إِزْمَاعِنَا عَنْكَ الرُّحِيلَا

وَرَزْنَا مَاءَ بَجْلَةٍ خَيْرَ مَاءٍ

وَرَزْنَا أَشْرَفَ الشَّجَرِ الْخُحِيلَا

وَرَزْنَا بِالْقَلِيلِ وَمَا اشْتَقَيْنَا

وَعَايَةُ كُلِّ شَيْءٍ أَنْ يَزُولَا

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥١ - ١٣٥٣.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٦٦٥. وانظر تلميحه إلى هذا الاتفاق في رسالة له إلى خاله/رسائله/ عطية: ص ٧٧.

وَلَوْ لَمْ أَلْقَ غَيْرَكَ فِي اغْتِرَابِي
 لَكُنَ لِقَاؤُكَ الْحِظُّ الْجَزِيلَا
 سَتَحْمِلُ نَاجِيَاتِ الْعِيسِ مِنِّي
 صَبِيحاً عَنْ وِدَادِكَ لَنْ يَخُولَا
 يُؤَمِّلُ فِيكَ إِسْعَافَ اللَّيَالِي
 وَيَنْتَظِرُ الْعَوَاقِبَ أَنْ تُدِيَلَا^(١)

ولم يكن ابن فورجة كما ذكر ذلك الشاعر نفسه إلا ثالث ثلاثة أصفوه الود
 فأخلص لهم المودة وحفظ ما بينه وبينهم من الذمام، وحرص على أن يظلوا حافظين
 لذلك، وقد كان أول هؤلاء أبو أحمد عبد السلام البصري الحكار الذي فتح له خزانته
 وساعده على تخليص سفينته، وقد خصه الشاعر بقصيدتين قال في إحداهما:

أبا أحمد اسلم إن من كرم الفتى
 إخاء الثنائي لا إخاء التجمّع
 فهيج أنشواقي عروبة إنها
 إليك زوّثني عن خُضُورِ بمجمّع
 ألا تسمع التسليم حين أكره
 وقد خاب ظنّي لست مِنّي بمسمع
 وهل يوجس الكرخي والدار غربة
 من الشام حس الرأعد المترجّع
 سلام هو الإسلام زار بلادكم
 ففاض على السني والمتشيع
 كشمس الضحى أولاه في النور عندكم
 وأخراه نار في فؤادي وأضلعي^(٢)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٦٩ - ١٤٠٢.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٥٤٣ - ١٥٤٥. وانظر قوله في الطائفة في الصفحة ١٦٣٢ - ١٦٣٥.

أما صديقه الثاني فقد كان شريكه في النسب القاضي أبا القاسم علي بن المحسن التنوخي الذي سمع منه شعره ببغداد، وقد كان من السابقين إلى إيناسه في وحدته كما يفهم من قول الشاعر له ملغزاً بسكناه في القطيعة عن غربته ووحدته في منزله عند حلوله ببغداد:

أَذَاكَرُ أَنْتَ غَضْرًا مَرُّ عِنْدَكَ لِي
فَلَيْسَ مِثْلِي بِنَاسٍ ذَلِكَ الْغَضْرَا
أَيَّامٌ وَأَصْلَتْني وَدًّا وَتَحَرَّمَ
وَبِالْقَطِيعَةِ دَارِي تَحْضُرُ النَّهْرَا^(١)

وقد خصه الشيخ بثلاث قصائد تؤكد كلها أنه كان من أحب البغداديين وأقربهم إلى قلبه، وأنه كان حريصاً على دوام صداقتهما:

يَا عَارِضًا رَاحَ تَحْدُوهُ بَوَارِقُهُ
لَلْكَرْخِ سَلَّمْتُ مِنْ غَيْثٍ وَنَجَيْتَا
لَنَا بِبَغْدَادَ مَنْ نَهْوَى تَحِيَّتُهُ
فَإِنْ تَحَمَّلْتَهَا عَنَّا فُحْئِيَّتَا^(٢)
اجْمَعْ غَرَائِبَ أَزْهَارِ تَمَرُّبِهَا
مِنْ مُشْبِئِمٍ وَعِرَاقِيٍّ إِذَا جِيئَا
إِلَى التَّنُوخِيِّ وَاسْأَلْهُ أَخُوَّتُهُ
فَقَبْلَهُ بِالْكَرَامِ الْفُرِّ أَوْخِيَّتَا
فَذَلِكَ الشَّيْخُ عَلِمَا وَالْفَتَى كَرَمَا
تُلْفِيهِ أَزْهَرَ بِالنَّفَثَيْنِ مَنَعُوتَا

أخازن دار العلم كم من تنوفة أنت دوننا فيها العوازم واللغظ

وما أنهلتنني عن وداك روعة وكيف وفي أمثالها يجب الغبط

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٩٦ - ١٦٩٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٥٨٨ - ١٥٩١. وانظر تهنته له بمولود في يائتيه البغدادية: سقط الزند/ شروح: ١٣٢١.

يَا ابْنَ الْحَسَنِ مَا أُنْسِيَتْ مَكْرُمَةُ

فَاذْكُرْ مَوْتُنَا إِنْ كُنْتَ أُنْسِيَتْ

لقد استأنس الشاعر الوافد بمدينة العلم بعد أن أوصى به خاله وابنه أهلها خيرًا وخلص ال حكار سفينته وأمواله، فأنصرف إلى الإفادة من خزائن المدينة ومجالسها العلمية والاستمتاع بمسامرتها الأدبية يَسْمَعُ وَيُسْمِعُ غير مبال بحاسديه بعد أن أنسه من كاتبهم خاله وأخوه مخلصين في مودتهم له.

واستمرت هذه المودة لكن المال نفذ، وصمدت عفته وقناعته فترفع عن الاستجداء ثم أدرك أن صناعة الأدب التي أقدمته بغداد كانت أهون من أن تهبه غفة من العيش^(١) فبدأت مرحلة اليأس التي انتهت به إلى الرضى بالشام بعد أن تبين له أن أمه في الإقامة بالعراق قد خاب.

III - تبيد السراب:

يعتذر الشاعر في قصيدة قصيرة له نظمها في بغداد لتهنئة صديقه التنوخي بمولود عن قلة الأبيات وقصر النفس الشعري مرجعاً هذا القصر إلى هموم شلت شاعريته فجعلته عاجزاً عن الاسترسال في التهنئة، وعندما نتأمل معاني الأبيات نجد أن الهموم التي ملأت نفسه لم تكن إلا هموم الخوف من الاضطراب إلى الخروج من بغداد والعودة إلى الشام:

هَـنَاءٌ مِنْ غَرِيبٍ أَوْ قَرِيبٍ

كِلا وَضَفَيْنِهِ حَقٌّ لَا قَرِيبُ

وَلَوْلَا مَا تَكَلَّفْنَا الْيَالِي

لَطَالَ الْقَوْلُ وَاتَّصَلَ الرَّوِيُّ

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٩.

ولكنَّ القريضَ له معانٍ
وأولاهما به الفخرُ الخَلِي
إذا نأتِ العراقُ بنا المطايا
فلا كُنَّا ولا كانَ المَطِي
على الدنيا السلامُ فما حَيَاةُ
إذا فارقتُكم إلا النُّوي^(١)

ولم يكن هذا التخوف لينغص عليه أنسه بأصدقائه البغداديين لو لم يكن نفس المال الذي تسبب فقده في محنته عند وصوله إلى بغداد قد أصبح بتناقضه وقرب نفاذه ينبئ بمحنة جديدة، فـ «السُّفْرُ عَوْدٌ فِي مَغْمُضَةٍ يَغْبُتُ بِكُلِّ عِضَةٍ»^(٢). وقد صرح في تائيته بأن نفاذ ماله كان واحداً من سببين^(٣) أرغماه على الخروج من بغداد:

أَسَارَنِي عَنْكُمْ أَفْرَانٌ وَإِلْدَةٌ
لَمْ أَلْقَهَا وَفَرَاءٌ عَادَ مَسْفُوتَا
أَخِيَاهُمَا اللَّهُ غَضِرَ الْبَيْنِ نَمَ قَضَى
قَبْلَ الْإِيَابِ إِلَى الذُّخْرَيْنِ أَنْ مُوتَا^(٤)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٨ - ١٣٣١.

(٢) رسائله / عطية: ص ٨٤.

(٣) ينكر ابن كثير في البداية والنهاية (٧٣/٢) أنه هرب ورجع إلى بلده لما عزم الفقهاء على أخذه لتعرق قاله هبيل على قلة دينه وعلمه وعقله، وينكر الكلاعي (إحكام صنعة الكلام: ص: ١٣١) أن زعماء بغداد وعلماءها أرادوا به سوءاً، وأعانهم بما كان يشيعه من سيء منهبه، فرجع إلى المعرة فخفي عن العين، ولم نعتز على أي خبر يؤيد هذه الحكاية المتعلقة بخروجه متعجلاً السفر، أما البيتان اللذان ذكرهما ابن كثير فهما من اللزوميات، ونظمها إنما كان بعد عودته من العراق واعتزاله، وهو ما يجعل الخبر ضعيفاً. انظر نفي أبي العلاء للتهمة المتعلقة بالبيتين في زجر التابع: ص ١١٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٩٤ - ١٥٩٥.

ويبدو مما ذكره في بعض أشعاره ورسائله أن الحصول على المال في بغداد لم يكن يعجزه، ولكنه كان يتعفف ويترفع عن قبول المعروف من بعض أهلها: «واللهُ يَجْعَلُهُمْ وَيُحْسِنُ جَزَاءَ الْبَغْدَادِيِّينَ، فَلَقَدْ وَصَفُونِي بِمَا لَا أَسْتَحِقُّ وَشَهِدُوا لِي بِالْفَضِيلَةِ عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ، وَعَرَضُوا عَلَيَّ أَمْوَالَهُمْ..... فصاففوني غير جَدِّ لِبِالْصِفَاتِ وَلَا هَشَّ إِلَى مَعْرُوفِ الْأَقْوَامِ»^(١) ولعل تعففه من قبول الصدقة كان وراء دعوة البغداديين إياه إلى ما عده أمورا تنهى عنها القناعة: «وأمروني لِرَغْبَتِهِمْ فِي صَقَبِي مِنْهُمْ بِأُمُورٍ تَنْهَى عَنْهَا الْقَنَاعَةُ وَتَكْفُفُ دُونَهَا الْعَادَةُ، وَمَا أَتَعَدَّ نَضَادٍ مِنْ جِبَالِ الضَّرِيبِ... وانصرفتُ وَمَاءٌ وَجْهِي فِي سِقَاءٍ غَيْرِ سَرِبٍ مَا أَرْقَتْ مِنْهُ قَطْرَةٌ فِي طَلَبِ أَدَبٍ وَلَا مَالٍ»^(٢).

وما أظن هذا الذي دعوه إليه فنهته عنه القناعة وكففته عنه العادة إلا التكسب بالشعر، فأبو العلاء الذي كان يرفض نل الاستجداء حتى عندما يكون طالبا للعلم كان يعد ماء وجهه أعلى من أن يراق لدى ممدوح أو ممدح، ولدفع هذه الشبهة حرص في بغدادياته^(٣) وسقطياته التي نظمها في طريق العودة على تذكير أقربائه وأصدقائه بأن خروجه من الشام لم يكن رغبة في أموال الممدوحين وجداهم^(٤).

ورغم أن هذا التمسك بالقناعة يعد تفسيراً مقنعاً لخروجه مكرهاً من بغداد بعد نفاد ماله تظل مشكلة افتقاره إلى المال في بغداد محيرة، فرحلته إلى بغداد كانت من أجل الإقامة الدائمة في دار العلم، ومثل هذه الإقامة لا تتأتى بدون مال ونفقة، أما

(١) رسائله / عطية: ص ٨٢.

(٢) نفسه: ص ٧٧ - ٧٨.

(٣) انظر ما تقدم، وقوله في لاميته: أتيتكم أتني على العهد سالم... وجهي لما يبتذل بسؤال، سقط الزند / ش: ص ١٢٠٥.

(٤) سقط الزند / ش: ص ١٥٩١ - ١٦٠٠. وهذا التذكير يضعنا أمام نوع من الالتباس، فإذا كان يقصد أنه لم يخرج من بغداد لمدح قرواش والملهب اللذين كانا يحكما في الطريق التي سلكها راجعاً إلى المرة، فإن هذا سيكون مناقضاً لقوله في الطائفة وهو يقصد الطمع: وما سار بي إلا الذي غر أماً، وما أعترف به في هذا البيت يبدو هو الآخر مناقضاً لتفسير قوله: «أمور تنهى عنها القناعة» بأنه دعوة إلى عدم التكسب بالشعر. لكننا إذا تأملنا لاميته في ابن فورجة ودعوته إلى رفض التوسط في المكانة الاجتماعية، تبين أنه رفض التكسب بالشعر لقلّة ما كان يجني منه من مال في عصره الذي عرف مملوحه بالبخل وقلة الأموال، بل وبالطمع في مال الشعراء أنفسهم.

انظر خبر طمع جلال الدولة البويهية في مال الشاعر مهيار معاصر أبي العلاء (المنتظم: ٩٤/٨)، وانظر قول هذا الشاعر مصوراً خيبة المتكسبين بالشعر: (هنت شعري أبغي الرزق من نفر... تسبيح أسمهم يا مال لا تهن، ديوانه: ٧٨/٤).

ما حمله منه معه من الشام فقد نفذ، وأما الأموال التي عرضها عليه أهل بغداد أو بلوه على الطريق الموصل إليها فقد كانت في رأيه مما تنهى عنه نفس كل من ألف عن القناعة، فهل كان لنفقات إقامته هذه مصدر نظيف لا يؤدي عزة النفس؟ إن الأبيات اللزومية التي نفى فيها عن نفسه بعد اعتزاله تهمة الغنى^(١) الذي كان يتهم به كثيرة، ومنها قوله:

وَأَتَّهَمِي بِأَمْوَالٍ كَلَّفَ أَنْ يُظْ

لَبَّ مَنِّي مَا يَفْقَهُنِي التُّمُوِيلُ^(٢)

ولعل ما ذكره الرحالة الفارسي^(٣) عن غناه كان بعضاً مما أشيع عنه.

ولا يُفسر هذا النفي بأنه كان شكوى غير مباشرة من الفقر، فما كان ينفقه على نفسه وعلى من يفد عليه من الطلبة الأغراب^(٤)، أو على بعض من كان يحل بالمعرة من الأدباء^(٥)، يدل على أنه كان يملك من المال ما سمح له بذلك، وما نرجحه أنه كان مما ورثه عن أمه التي كانت تنتسب إلى آل سبيكة المعروفين باليسار.

وأقرب ما يمكن افتراضه ونحن نتسائل عن المصدر الذي كان ينوي أن يمول منه إقامته بدار العلم أنه كان ينتظر من أمه وأخواله أن ينفقوا عليه فحالت الحروب والفتن دون مده بهذه النفقة.

لكن مثل هذه المعونة تظل تبرعاً غير ملزم، والتبرع المنتظر يكون في حكم المعدم لدى من ينوي الإقامة غريباً بمدينة ما إلى أن تأخذه المنية بها، ولذلك لا نستبعد أن يكون أبو العلاء الشاعر الأديب قد فكر في جعل أدبه وعلمه وربما شعره سبيلاً إلى كسب ما يسمح له بالإنفاق على نفسه وهو مقيم بدار العلم.

(١) انظر اللزوم: ٣٧/٢ وقوله في: ٣٦٤ / ٢: لقد علم الله رب الكمال ... بقلة علمي وبيني ومالي. وانظر قوله في: ٢٢/٢:

ماذا تريعون لا مال تيسر لي ... فيستاح ولا علم فيقتبس

(٢) اللزوم: ٢٨٥/٢.

(٣) انظر سفرنامه / تعريف: ص ٤٦٢ - ٤٦٣.

(٤) انظر خبر إنفاقه على تلميذه التبريزي في الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٦.

(٥) انظر إشارته إلى الهدايا التي كان يرسلها إلى بعض الشعراء في سقط الزند / شروح: ص ١١٤ و ١٦٩٢.

والحقيقة أن بعض أشعاره تجعلنا نعتقد أن طبيعته الإنسانية قد جعلته قبل
اعتزاله حائراً بين السير في طريق النباهة واليسار وبين التمسك بالقناعة وعزة النفس:

قَطَعْنَا إِلَى السَّهْلِ الحَزُونََةَ نَبْتَغِي

يَسَارًا فَلَمْ نُلَفِ الْيَسِيرَ وَلَا السَّهْلَ^(١)

ولم يكن إدراك الغنى في بغداد بالأمر الهين، لا لضعف غريزة الشاعر الأديب
وعجزه عن منافسة من كانت تعج بهم المدينة من الشعراء والأدباء ولكن لكثرة الحساد،
ولأن الفقر الذي لحق بالمحسين من آل بويه ووزرائهم بسبب الحروب والفتن السياسية
والاجتماعية جعلهم لا ييخون بالمال على الشعراء وأهل الأدب فحسب، ولكن يطمعون
في ما كان هؤلاء يملكونه^(٢).

أما من جادوا منهم فقد مروا بركي، وماء الوجه لدى الشاعر الضريع الباحث
عن اليسار كان أغلى من أن يباع بثمن بخس وبرايم معدودات.

إن الرضى بالقليل الذي يجود به الممدوحون كان يعد لديه منزلة وسطى بين
الغنى والقناعة، والتوسط بينهما في رأيه خسارة ذات وجهين:

ثَأْمُنَا الزَّمَانَ فَمَا وَجَدْنَا

إِلَى طَيِّبِ الْحَيَاةِ بِهِ سَبِيلًا

ذَرِ الدُّنْيَا إِذَا لَمْ تَخُظْ مِنْهَا

وَكُنْ فِيهَا كَثِيرًا أَوْ قَلِيلًا

وَاضْبِغْ وَاجِدَ الرُّجُلَيْنِ إِمَّا

مَلِيكًا فِي الْمَعَاشِرِ أَوْ أَيْلًا

وَلَوْ جَرَّتِ الثَّبَاهَةُ فِي طَرِيقِ الْ

خُمُولِ إِلَيَّ لَاخْتَرْتُ الْخُمُولَ^(٣)

(١) اللزوم: ٢٨٨/٢.

(٢) انظر خبر طمع الامبراطور جلال الدولة البويهى في مال الشاعر المتكسب مهيار البيلمي: المنتظم: ٩٤/٨.

(٣) سقط الزند/ش: ص ١٣٧٠ - ١٣٧٤.

إن هذا التطرف في الاختيار قد يكون كافياً لجعلنا نعتقد دون كبير احتراس أن خروجه من بغداد لم يكن زهداً في القليل ولكن بحثاً عن الكثير، فالشاعر نفسه يعترف في الطائفة التي كتبها إلى عبد السلام البصري وهو في طريق العودة إلى المعرة بأن رحيله عن بغداد إنما كان غواية من الشيطان الذي أطمعه في المال الكثير وأغراه بالبحث عنه بعيداً عنها:

وَمَا سَأَرَ بِي إِلَّا الَّذِي غَرَّ أَدْمًا
وَحَوَاءَ حَتَّى أَتَزَكَّ الشَّرَفَ الْهَبْطُ^(١)

ويقوي شبهة الطمع هذه أن طريق العودة كان غير الطريق الذي سار فيه وهو متجه إلى بغداد، فهو يذكر في رسالته إلى خاله أنه سار على دجلة سالكاً «طريقَ المَوْصِلِ وَمِيفَارِقَيْنِ، وفيها أَمْوَاهُ كَأَمْوَاهِ الطُّثَرَةِ وَالْعُذَيْبِ»^(٢)، والموصل آنذاك كانت تحت حكم ممدوح جواد هو الأمير الشاعر قرواش بن المقلد العقيلي^(٣).

أما الثانية التي أرسلها إلى صديقه التنوخي فقد صرح فيها بأن الفقر الذي أرغمه على فراق بغداد والرحيل عنها لم يستطع أن يذله فيقوده إلى حيث يستجدي المال ويطلب اليسار:

سَفِيًّا لِدِجْلَةٍ وَالدُّنْيَا مُفَرَّقَةٌ
حَتَّى يَعُودَ اجْتِمَاعُ النُّجْمِ تَشْتَبِيئًا
وَبَعْدَهَا لَا أَرِيدُ الشُّرْبَ مِنْ نَهَرٍ
كَأَنَّمَا أَنَا مِنْ أَصْحَابِ طَالُوتَا

(١) سقط الزند/ش: ص ١٦٢٢ وانظر في نفس الصفحة قول الخوارزمي شارح البيت: «يقول ما رحلني عن دار السلام إلا الطمع في الحطام»، وقول البطليوسي: «يقول ما غرني حتى أخرجني عن بغداد إلا إبليس الذي غر قبلي آدم وحواء حتى أمبهما إلى الأرض».

(٢) رسائله / عطية: ص ٧٩.

(٣) انظر الكامل لابن الأثير: ٢٠٩/٧ (حوادث سنة ٣٩١هـ وما بعدها).

رحلتُ لم اتِ قِزَواشاً أزاوُلُه
ولا المُهذَّبُ أنْغِي النُّيْلَ تَقْوِيَتَا
والموتُ أَحْسَنُ بالنفسِ التي أَلَقَتْ
عِزُّ القِضاةِ مِنْ أَنْ تُسَالِ القُوتَا^(١)

ولا يخلو هذا الحرص على تنزيه خروجه من العراق عن أن يكون طمعاً في مال قرواش والمهذب^(٢)، من الاعتراف الضمني بالطمع الذي ذكر في طائيته أن الشيطان ملاً به نفسه وهو يغيره بترك بغداد.

إن نفاذ مال الشاعر كان دون شك سبباً في خروجه من المدينة التي قصدها ليقيم فيها بقية حياته، ورغم ذلك لا نستطيع الجزم بأن الطمع في مال قرواش وأمثاله لم يكن من أسباب هذا الخروج، فالشاعر نفسه يذكر مرة أنه لم يسافر مستكثراً من النشب^(٣) وأنه لم يفرط في عزة نفسه رغم فقره^(٤)، ويذكر مرة أخرى أنه سافر بيتغي اليسار^(٥) وأن الطمع^(٦) هو الذي غره فأخرجه^(٧) من المدينة التي عشقها.

ويبدو أن هذا التعارض بين ما يقوله الشاعر هنا وهناك كان سبباً في غموض كثير من أخباره ومواقفه^(٨) كما يتبين من الغموض الذي يحيط بحقيقة الاستقبال التي لقيه به البغداديون، فبعض كلامه يفيد أن هؤلاء لقوه بكل ما يكره ويدعو إلى الندم على

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٥٩٨ - ١٦٠٠.

(٢) كان حاكماً على البطيحة، ولعل الشاعر كان قد فكر في الاستعانة به أثناء خروجه الأول من بغداد انظر ما تقدم.

(٣) انظر رسالته إلى أهل المصرة: رسائله / عطية: ص ٨٣.

(٤) انظر ما تقدم، وسقط الزند / شروح: ص ١٢٠٤ - ١٢٠٧.

(٥) اللزوم: ٢٨٨/٢، وانظر اعتذاره عن التعرّيج على حلب بأنه لم يحمل معه من العراق ما يتوقعه الناس من مال، لأنه «يطلب من راكب هجر الغرض ومن مسافر البحرين الحساس»: رسائله / عطية: ص ٧٠.

(٦) انظر اقتباسه قول الشاعر (رسائله / عطية: ص ٧٢): فإن يك في كيل اليمامة عسرة ... فما كيل ميافارقين بأعسرا.

(٧) انظر قوله في الطائفة (سقط الزند / ش: ص ١٦٢٢): وما سار بي إلا الذي غر أدما.

(٨) يلاحظ أن أبا العلا كان مولعاً بأن يقول الشيء ونقيضه حتى في العقيدات، ولعل هذا كان من الأسباب التي جعلت الناس يحارون في حقيقة عقيدته، فينسب بعضها إلى الكفر والإلحاد وينسبها آخرون إلى الإيمان وسلامة العقيدة.

السفر من شر ويخل ومنع خير فأجبروه على العودة إلى بلده خائباً: «وجدتُ بغدادَ
كجناحِ الأخیلِ حسنٍ وليس فيه ما حَمَلَ:

إن العراقَ لِأهلي لم يكن وَطْناً
والبابُ نون أبي غَسَّانَ مَسْبُودُ
فانمِ القَتودَ على غَيْرائِهِ أَجْدُ...
مَهْرِيَّةٌ مَخْطَطُهَا غِرْسُهَا الصَّيْدُ
أُمِّي شَامِيَّةٌ إِذْ لَا عِرَاقَ لَنَا
قَوْمًا نَوُدُهُمْ إِذْ قَوْمُنَا شُوسُ

لِنَفْسِي أَقُولُ: أَغْيَبْتَنِي بِأُشْرٍ فَكَيْفَ بِدُرْدُرٍ، وَعَصَيْتَنِي مِنْ شُبِّ إِلَى دُبِّ، لَيْسَ
بِعُشْكِكَ فَانْرَجِي، هَذَا أَحَقُّ مَنْزِلٍ يَتَرَكُ، الصَّيْفُ ضَيْعَتِ اللَّبَنِ وَالرَّبِيعُ أَغْفَلَتِ الْكُتَاةُ
وَعَلَى الْمَفَارِزَةِ أَرْقَتِ السَّقَاءُ، عُودِي إِلَى مَبَارِكِكَ، أَلْحَقَكَ الشَّرُّ بِأَهْلِكَ فَمِنْ أَنَاسٍ مَا
أَنْتِ، لَيْسَ النَّيْقُ بِمَوْطِنِ الظَّلِيمِ وَلَا الْهَجْلُ بِمَرْتَعِ الْغُفْرِ:
إِكْلَ أَنَاسٍ مِنْ مَعَدَّةِ عَمَارَةٍ

عُرُوضٌ إِلَيْهَا يَلْجَأُونَ وَجَانِبُ

وَكُنْتُ ظَنَنْتُ أَنَّ الْأَيَّامَ تَسْمَحُ لِي بِالْإِقَامَةِ هُنَاكَ فَإِذَا الضَّارِيَّةُ أُحْجَا بِعِرَاقِهَا
وَالْأَمَةُ ابْخَلُ بِضَرْبَتِهَا، وَالْعَبْدُ أَشْعُ بِكِرَاعِهِ وَالْغَرَابُ أَضُنُّ بِتَمَرَّتِهِ. وَوَجَدْتُ الْعِلْمَ
بِبَغْدَادَ أَكْثَرَ مِنَ الْحَصَى عِنْدَ جَمَرَةِ الْعَقَبَةِ.. وَلَكِنْ عَلَى كُلِّ خَيْرٍ مَانِعٍ وَدُونَ كُلِّ دُرَّةٍ
خُرْسَاءٌ مُوحِيَّةٌ أَوْ خَضِرَاءٌ طَامِيَّةٌ. فَلَمَّا زَيْنَتِ الضُّرُوسُ الْحَالِبَ وَنَزَتِ الْعَتُودُ تَحْتَ
الرَّاكِبِ وَمَنْعَتِ الْقُلُوعُ النَّازِعَ..... وَخَيَّبَ رَائِدًا سَحَابٌ وَكَدَّبَ شَائِمًا بَرْقٌ وَأَخْلَفَ
رُؤْيِيًّا مَظَنَّةً، عَادَتْ إِلَى عَتْرِهَا لَيْسَ وَنَكَرَ وَجَارُهُ تُعَالَةً»^(١).

وخلافاً لكل ذلك يفيد بعض كلامه أنهم أكرموه وأحسنوا إليه وكرهوا رحيله
عنهم^(٢): «ورعاية الله شاملة لمن عرفته ببغداد، فلقد أقرودني بحسن المعاملة وأثنوا

(١) رسائله / عطية: ص ٧١ - ٧٥.

(٢) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، حيث قوله: «ويحسن الله جزاء البغداديين فلقد وصفوني بما لا أستحق، وشهدوا لي

عليّ في الغيبة، وأكرموني دون النظراء والطبقة، ولما أنسوا تشميري للرحيل وأحسوا بتأهبي للظعن أظهروا كسوف بال وقالوا من جميل كل مقال، وتلفّعوا من الأسف ببرد قشيب ودرّفت عيون أنشباح شيب، فلا إله إلا الله، أي نابتة ليست لها راعية، لا تخلو فاعية من سائفة ولا تعدم الخرقاء ثلّة ولا الثقال سائفة ولا السمجة قانية^(١).

ويتضح من قوله: «لمن عرفته ببغداد» وقوله: «لا تخلو فاعية من سائفة».. أنه يقصد البغداديين الذين عرفوا فضله فاحتفوا به ورعوه، ورغم ذلك نلاحظ أنه كان في ثنائه عليهم غير صريح، فشكره لهم قد ورد مقترنا باتهامه إياهم بالنفاق والشك في صدق ما قابله به من حفاوة وخصوه به من رعاية: «والله يُحسن جزاءهم، إن كان ما فعلوه حفاظاً فهو منّة عظيمة، وإن كان نفاقاً فهو عشرة جميلة»^(٢).

ويبدو أن الصورة المتناقضة التي رسمها لما أظهره البغداديون له من مودة أو تظاهر بالود والرغبة في الجود عليه بالمال لم يكن يختلف عما كان عليه أهل بغداد كما يتضح من شهادة أحد متأدبي هذه المدينة، أعني الفقيه المالكي الذي ذكر أبو العلاء في رائيته^(٣) أنه لقيه وهو في طريق عودته إلى المعرة فسعد بلقائه، القاضي عبد الوهاب علي بن نصر أبا محمد المولود ببغداد والمتوفى غنيا بمصر سنة ٤٢٢ هـ^(٤)، فقد أرغمت الفاقة وضيق العيش هذا العالم الأديب على أن يخرج من مدينته قاصداً مصر، فلما بدأ سفر الهجرة شيعه البغداديون كما شيعوا أبا العلاء فقال لهم وهو يودعهم: «لوجدت بين ظهرائكم رغيين كل غداء وعشية ما فارقت بغداد»^(٥).

بالفضيلة على غير علم، وعرضوا علي أموالهم ... فصادفوني غير جنل بالصفات ولا مش إلى معروف الأقول، ورحلت وهم لرحلي كارهون.

(١) نفسه: ص ٧٦.

(٢) رسالته / عطية ص ٧٧. وقارن ذلك بقوله: قد ترضى البشاشة وهي خب . ويروي بالتحلة وهي ال س ز/ ش: ١٦٦٥.

(٣) قوله والمالكي بن نصر زار في سفر ... بلادنا فحمدنا النأي والسفرا انظر ما تقدم. ١٠٢/٢، ويسقط الزند / ش. ص ١٧٠٠.

(٤) انظر تاريخ قضاة الاندلس: ص ٤٠ - ٤١، والكامل في التاريخ: ٣٥٧/٧.

(٥) انظر شرح مقامات الحريري: ٣١/٤، والغيث المسجم: ١١٦/١، والمسلك السهل: ص ٤٠٧.

ومن شهادة هذا الفقيه في هذه المدينة وأهلها قوله:

بغدادُ دارُ لأهلِ المالِ طَيِّبَةٌ
وللمفاليِسِ دارُ الضَّنكِ والضَّيقِ
أَقَمْتُ فيها مُضاعًا بينِ ساكِئِها
كانني مُضَحِّفٌ في بيتِ زُنْدِيقٍ^(١)

وقوله:

وفي بغدادَ ساداتُ كِرامٍ
ولكنْ بالكلامِ^(٢) بلا طعامٍ
فما زلوا الصديقَ على سَلامٍ
لهذا سُمِّيَتْ دارُ السلامِ^(٣)

وأيا كان مقصود أبي العلاء من رسم هذه الصور المتعارضة لبغداد والبغداديين تظل النهاية التي ألت إليها إقامته فيها شاهداً على خيبة أمله في المدينة التي ظل يحلم بالسفر إليها قبل أن يرحل إليها مودعاً المعرة وداع من لا ينوي إليها رجوعاً: «ولو علمتُ أنني أُرْجَعُ على قُرْواني لم أَتَوَجَّهْ لهذه الجهة، ولكنَّ البلاءَ مُوَكَّلٌ بالمنطِقِ والخَيْرَةُ مُغَبَّيَّةٌ... لا يدري الرجلُ بما يُولَعُ هَرِمُهُ ولا إلى أيِّ أَجْمَةٍ يسوقُهُ جَدُّهُ، ولو كنتُ أَعْلَمُ الغيبَ لاستكثرتُ من الخَيْرِ وما مَسَّنِي السُّوءُ:

يا أيها المَضْمِرُ هَمًّا لَا تُهَمُّ
إنك إن تُفَسِّرَ لك الحُمَّى تُحَمُّ^(٤)

(١) انظر شرح مقامات الحريري: ٣١/١، والغيث المسجوم: ١١٦/١.

(٢) في النص المحقق: السلام، والأرجح ما أثبتناه، لأن اللفظة سترد في البيت الثاني، مما يجعلها تكراراً مكروهاً، ولأن معناها ينظر إلى قول أبي الطيب: جود الرجال من الأيدي وجودهم ... من اللسان فلا كانوا ولا الجود. ديوانه: ١٤٣/٢.

(٣) المسلك السهل: ص ٤٠٦.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٧٦.

لقد ذكر الشاعر أنه كان إذا خير رجلاً بعزمه علي المسير عن بغداد «بانث فيه كَآبَةً وِبدتْ عليه كَبُوءٌ»^(١)، فكتم «ذلك عنهم كِثْمَانُ المِرَاةِ ضَرَّتْهَا بِالْغَيْبِ ما في جسدِها من سوءٍ وعيبٍ»^(٢).

وحديثه عن كتمانهِ خبر السفر يدل على أنه ظل زمناً ما حائراً متردداً بين البقاء في دار السلام متحملاً عبء الفقر وبين الخروج منها للبحث عن المال في بلد سواها أو الرجوع إلى وطنه، إلى أن جاء خبر مرض أمه فكان عذره في تجاوز التردد إلى التعجيل بالسفر بعد أن «عَلِقَ حِرْبَاءُ الْبَيْنِ تَنْضُبَتْهُ وَوَقَفَ صُرْدُ الْفِرَاقِ مَوْقِفُهُ»^(٣)، فكان والبغداديين كئيب قلوبهم وبني راحة حين قال لهم خيراً وأثنى عليهم وودَّعهم وداعاً لا تلاقِي^(٤).

ثالثاً - عزلة الكاتب:

عندما حل الشاعر ببغداد أعلن أسفه وتدمه على السنين والأيام التي قضاها في المعرة بعيداً عن أهل العراق^(٥) الذين عد قربه منهم شرفاً له، وعندما ثقلت عليه وطأة الفقر وضاق به العيش عاد فحن إلى الشام^(٦) وأعلن ندمه على الخروج من بلده، ولما أجبره نفاذ ماله على الرحيل عن بغداد وحمل فراق أهلها وجد نفسه من جديد نادماً على الخروج من المدينة التي قضى شبابه يتشوف إليها واختار الموت بها.

وإذا كان البقاء على قيد الحياة يجعل الأمل في الرجوع إليها لا ينقطع فإن خبرته بالدهر وغدره ونوائبه جعلته مقتنعاً بأن الزمان لن يعيده إليها ولن يؤنسه بأهلها مرة ثانية:

(١) رسائله/عطية: ص ٧٨.

(٢) نفسه: ص ٧٨.

(٣) نفسه: ص ٧٩.

(٤) نفسه: ص ٧٩.

(٥) انظر قوله: وبالعراق رجال قريبهم شرف ... هجرت في حبههم رهطي وأشياهمي

على سنين تقضت عند غيرهم ... أسفت لا بل على الأيام والساعات. سقط الزند / ش: ص ٧٥٢.

(٦) انظر قوله: «ندمت على أرض العواصم بعدما غلوت بها في السوم غير مبال سقط الزند / ش: ص ١٢٠٧

لَبِسْتُ جِدَادًا بَعْدَكُمْ كُلَّ لَيْلَةٍ
 مِنَ الدُّهُمِ لَا الْغُرَّ الْجِسَانِ وَلَا الدُّزَعِ
 أَظُنُّ اللَّيَالِي وَهْيَ خُؤُونُ غَوَائِرِ
 بِرَدِّي إِلَى بَغْدَادَ ضَيْفَةَ الدُّزَعِ
 وَكَأَنَّ اخْتِيَارِي أَنَّ امُوتَ لَدَيْكُمْ
 حَمِيداً فَمَا أَلْقَيْتُ ذَلِكَ فِي الْوُسْعِ
 فَلَيْتَ جَمَامِي خُتْمٌ فِي بِلَادِكُمْ
 وَجَالَتْ رِمَامِي فِي رِيَاكِكُمْ الْمِسْعِ
 وَلَيْتَ قِلَاصًا مِنْ عِرَاقٍ خَلَعَنِي
 جُعِلَنَ وَلَمْ يَفْعَلَنَّ ذَاكَ مِنَ الْخَلْعِ^(١)

لقد ذكر الشاعر في بعض رسائله أن البغداديين أحسنوا إليه وكرهوا فراقه
 واكتأبوا لعزمه على الرحيل، ونصحوه بالبقاء بينهم عارضين عليه أموالهم ودالين إياه
 على الطريق الذي يكتسب منه ما يحتاج إليه من مال، ولكنه ضيع النصيحة فلم يعد
 له بعد الرحيل عنهم إلا أن يتعلق - رغم يأسه من الزمان - بالأمل، أمل العودة إليهم:

لَقَدْ نَصَحْتَنِي فِي الْمَقَامِ بَارِضِكُمْ
 بِجَالٍ وَلَكِنْ رُبُّ نَصِيحٍ مُضَيِّعٍ
 فَلَا كَانَ سَيْرِي عَنْكُمْ رَأْيِي مُنْجِدٍ
 يَقُولُ بَيَاسٍ مِنْ مَعَادٍ وَمَرْجِعٍ^(٢)

ولم يخف أبو العلاء حتى وهو مقبل على الاعتزال أنه لم يسئل عن بغداد ولم
 يشف من حبها ولم ينس مجالسها العلمية، فمن كانوا يملأون هذه المجالس من العلماء
 والأدباء هم الذين حببوا إليه هذه المدينة وشوقوه إليها:

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٣٦٣ ١٣٦٥.

(٢) نفسه/ ش: ص ١٥٥٢.

وَلِي حَاجَةٌ عِنْدَ الْعِرَاقِ وَأَهْلِهِ
 فَإِنْ تَقْضِيهَا فَالْجَزَاءُ هُوَ الشَّرْطُ
 سَلَا عُلَمَاءَ الْجَانِبَيْنِ وَفَتْيَةً
 أَبْنَوْهُمَا حَتَّى مَفَارِقَهُمْ شُفِطَ
 أَعْنَدَهُمْ عِلْمُ السُّلُوكِ لِسَائِلِ
 بِهِ الرُّكْبَ لَمْ يَغْرِفَ أَمَّا كِنَهُ قَطْ
 وَمَا أَرَبِي إِلَّا مُعَرَّسُ مَغْشَرِ
 هُمْ النَّاسُ لَا سَوْقُ الْعُرُوسِ وَلَا الشُّطُّ^(١)

وقد يجوز أن نعد مثل هذا الكلام عن الشوق والحنين إلى مدينة العلم لغواً شعرياً فرضته مجاملة الشاعر لأصدقائه البغداديين، فالشاعر نفسه كان يرى أن الشعر فن معظم جيده كذب^(٢)، لكن تتبع ذكرى «العراق وبغداد» في ما كتبه^(٣) بعد اعتزاله يبين أن صورة هذه البلاد وصورة المدينة المعشوقة لم تغيباً عن ذهنه حتى بعد أن تاب من الشعر وخاض في قضايا فكرية أخلاقية لا مكان للشوق أو الحنين فيها.

إن «الفصول والغايات» كان أول كتاب خرج به عن صمته بعد اعتزاله ليجعل التسبيح جوهره، ورغم ذلك لم يستطع أن يخفي فيه حسرته على العراق التي صار خروجه منه - في رأيه - معصية بعد أن ظنه طاعة: «طَوَيْتُ الْمَنَازِلَ عَنِ الْعِرَاقِ كَأَنَّنِي فِي الطَّاعَةِ، وَأَطَقْتُ ذَاكَ بَعْضَ الْمُعْصِيَةِ، وَأَحْسَبُنِي لَوْ وَفَّقْتُ لَأَنْقَلَبْتُ عَائِداً عَلَى أُنْرَاجٍ»^(٤).

وكان نظمته اللزوميات نوعاً من التأمل الفكري الأخلاقي البعيد عن جموح الشعر، ورغم ذلك لم تخل معانيه المحتكمة إلى العقل من تحسر يكشف عن أن كلفه ببغداد ظل راسخاً في وجدانه الإنساني غير متأثر بالمنحى الفكري الأخلاقي الصرف الذي اختاره في عزلته:

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٦٢٨ - ١٦٣١.

(٢) انظر خطبة السقوط / ش: ص ١٠.

(٣) انظر منحه للعراق بأنه موطن الرقة والظرف اللوروثين عن حضارة فارس: رسالة الغفران: ص ٢٩٩.

(٤) الفصول والغايات: ص ٣٠٨.

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى أَنِّي رَجَعْتُ إِلَى
هَذِي الْبِلَادِ وَلَمْ أَهْلِكْ بِبَغْدَادَا
إِذَا رَأَيْتُ أَمْوَرًا لَا تُؤَافِقُنِي
فُكِنْتُ الْإِيَابُ إِلَى الْأَوْطَانِ أَدَى ذَا^(١)

ولعل الحظ أراد لتاريخ حياته - رغم الشهرة التي بلغها شاعرا ناقدًا وعالمًا مفكرًا - أن يُختصر في كونه عاش قبل اعتزاله يحلم ببغداد وعاش بعده يتحسر عليها.

إن حياة العزلة بدأت لدى أبي العلاء فور عودته من العراق، ولم يكن التفكير فيها جديدًا عليه فقد ذكر هو نفسه أن اعتزاله «أَمْرٌ أُسْرِيَ عَلَيْهِ بَلِيلٌ، قُضِيَ بِرَقَّةٍ وَخَبْتُ بِهِ النِّعَامَةُ، لَيْسَ بِنَتِيجِ السَّاعَةِ وَلَا رِبِيبِ الشَّهْرِ وَالسَّنَةِ، وَلَكِنْ غَذِيَّ الْحَقَبِ الْمُتَقَادِمَةِ وَسَلِيلُ الْفِكْرِ الطَّوِيلِ»^(٢)، وما نرجحه أن اتصاله بأعلام الثقافة السلوكية الزهدية^(٣) في بغداد جعله يأخذ حياة العزلة مأخذ الجد، فقد جلاه «على نَفَرٍ يُوَثِّقُ بِخَصَائِلِهِمْ فَكُلُّهُمْ رَاهِ حَرْمًا وَعَدَّهُ إِذَا تَمَّ رُشْدًا»^(٤).

لكن يبدو أن كلفه بدار العلم ورغبته في الإقامة بها اللذين حالًا دون اعتزاله قبل سفره إلى العراق كانا وراء تأخر الإعلان عن بدء حياة العزلة إلى ما بعد عودته منه، فهل كان اختياره الإقامة في دار العلم بين الأبناء والعلماء عزلة مُقَنَّعة خفية خفف من قسوتها تمتعه بما كان يسود في هذه الدار من تصاف على راح من الأشعار والآداب صرف^(٥)؟ وأيا كان الجواب فإن خروجه من بغداد خائبًا كان الحدث الذي جعله يستجيب مستسلمًا إلى وسواس العزلة.

(١) الزمزم: ٤٠٦/١. وانظر قوله في ٤٠٩/١: شئت ياهمة عانت شامية... من بعدما أوطنت عصرا ببغداد.

(٢) رسائله / عطية: ص ٨٢.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ١/ط، والكامل في التاريخ: ١٠٥/٩، والمتنظم: ١٦١/٧، حيث الإشارة إلى أن الخليفة العباسي القادر بالله لبس لباس العوام وسلوك سلوك الزهاد.

(٤) رسائله / عطية: ص ٨٢ وانظر قوله في رسالة إلى بعض العلويين (ص ٨٤): «وقد كنت عرفته بالعراق ما عزمت عليه من انفراد...».

(٥) انظر قوله: على راح من الآداب صرف... ونقل من بسيط أو طويل. سقط الزند / ش: ص ١١٤٥.

لقد رحل الشاعر الحالم ببغداد إلى العراق وهو كاره للعيش في المعرة، واختار الموت فيه غريباً حميداً على الموت مغموراً في الشام، وعندما اضطر إلى العودة إلى بلده أحس بأنه سيعود إلى العيش في نفس الوسط الاجتماعي الذي كان قد ضاق به وكرهه:

فَبَيْسَ الْبَيْلِ الشَّامُ مِنْكُمْ وَأَهْلُهُ

على أَنَّهُمْ قَوْمِي وَبَيْنَهُمْ رُبُعِي^(١)

ولم يخف الشاعر في السقطيات الأخيرة التي أرسلها من طريق العودة إلى من تعلق بهم من البغداديين نفوره ممن ستضطره إقامته في بلده إلى معاشرتهم من الشاميين، ولم يتردد في التصريح بعزمه - بعد الذي ذاقه من حلاوة العشرة في مجالس العلم ببغداد - على سد بابه في وجه كل من سيسعى إليه منهم:

سَاعِرْضُ إِنْ نَاجَيْتُ مَنْ غَيْرِكُمْ فَتَى

وَأَجْعَلُ رَوْاً مَنْ بَنَانِي فِي سَمْعِي^(٢)

ولقوة هذا النفور من الشام وأهله كان إعلانه العزلة^(٣) وهو في طريقه إلى المعرة تعبيراً ضمناً عن رفضه العودة إلى العيش بينهم ومعاشرتهم أقارب كانوا أم أبعاد.

وقد أعلن الشاعر صراحة أنه أثر الإقامة بدار العلم وشاهد أنفس مكان لم يسعفه الزمن بإقامته فيه فلهي عما استأثر به الزمان^(٤)، وأنه لما أجبر على فراق بغداد والعودة إلى بلده اختار حياة العزلة وفضلها على معاشرة من عاد إليهم مكرهاً: «ولما فاتني المقام بحيث اخترت أجمعت على انفراد يجعلني كالظبي في الكناس ويقطع ما بيني وبين الناس، إلا من وصلني الله به وصل الذراع باليد والليلة بالغد»^(٥).

(١) سقط الزند/ ش ص ١٣٥١.

(٢) نفسه/ ش. ص ١٣٥٢. وانظر قوله (ص ١٥٤٨): ألم يأتكم أنني تفردت بعدكم xxx عن الإنس من يشرب من العد ينقم.

(٣) أعلن ذلك في رسالة كتبها إلى أهل المعرة عند انصرافه من العراق. انظر رسائله / عطية: ص ٨١.

(٤) العبارة كلام أبي العلاء بتغيير الضمير من النفس إلى الغائب. انظر رسائله / عطية: ص ٨٢.

(٥) رسائله / عطية: ص ٨٠.

إن بيته في المعرة كان دون كل الأقاليم المكان الذي رضي به على صغره بديلاً من مدينة السلام، والمنزل الذي اختاره ليكون مقبرة غريزته الشعرية التي وأدها وهي في أوج نشاطها وقوتها، فاعتزله الناس كان التعبير الاجتماعي عن خيبته وفشله في العراق وعودته منه معدماً أخاً إنفاض^(١).

أما التعبير النقدي عن هذه الخيبة فقد تجلّى في إعلانه التوبة من الشعر وتكره لصناعة ظل زمناً يتجمل بها ويظنها من أشرف مراتب الأديب^(٢) فوجدها أعجز من أن توجد له مكاناً في مدينة الشعر والشعراء:

شُبِّمَتْ يَاهُمَةُ عَائَتْ شَامِيَةً

مِنْ بَعْدِمَا أُوطِئْتُ عُضْرًا بِبَغْدَانِ^(٣)

كانت الرحلة إلى العراق فراواً من بلاد ضاق الشاعر بجديها وطلباً لمكارم دنيوية ومحامد تليق بالمرتبة العالية التي أحس بأنه بلغها في صناعة الكلام وتجويده عاملاً للدنيا كأنه يعيش أبداً، فقاذه تبدد سراب بغداد إلى النسك والزهد في كل كلام غير ذكر الله:

طَلَبْتُ مَكَارِمًا وَأَجِدْتُ لَفْظًا

كَأَنَا خَالِدَانِ عَلَى الزَّمَانِ^(٤)

والنسك - كما يفهم من رسالة له إلى بعض الشعراء^(٥) - أولى بالشاعر الناجح بعد اكتهاله من التجل بالقرىض وأجدر، فكيف إذا خاب ويارت صناعته.

ولم يكن أبو العلاء الذي افتخر بأنه سيأتي في الشعر بما لم يستطعه الأوائل، ويأن له الفضل الذي بهر العباد^(٦)، ليدعي أنه حقق في بغداد المجد الشعري الذي كان يحلم به، فعودته إلى المعرة كانت الشاهد الأول على خيبته ويوار بضاعته في العراق.

(١) انظر قوله في رسائله / عطية: ص ٨٤: «فانطويت على يلس ومجانبة للناس، وقدمت أخاً إنفاض إلى أمور أنا بها غير راض من جذب عام اتصل في عام بعد عام...».

(٢) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٣) اللزوم: ٤٠٩/١.

(٤) اللزوم: ٥٦٨/٢. وانظر قوله في: ٤٤٦/٢: ليشغل بذكر الله عن كل شاغل فذلك عند اللب خير كلام

(٥) رسائله / عطية: ص ٩٢.

(٦) انظر قوله: لي الشرف الذي يطا الثريا ... مع الفضل الذي بهر العباد. سقط الزند / شروح: ص ٥٦٧.

وإذا كان تطليق الشعر واعتزال الناس النهاية التي اختارها أبو العلاء الإنسان لأبي العلاء الشاعر، فإن ذلك الاختيار لم يكن إلا تعبيراً عن اقتناعه بأنه رغم قوة شاعريته لم يهياً بما جبل عليه من قناعة^(١) وعزة نفس ليسلك مسلك الشعراء^(٢): «ما اعتزلتُ حتى جَدَدْتُ وهزلتُ^(٣) فوجدتني لا أصلحُ لجدٍّ ولا هزلٍ، فعندها رَضِيتُ بالأزلِ»^(٤).

ولم تكن القناعة وعزة النفس وحدهما السبب في رضاه بما انتهت إليه رحلة الشبيبة، فقد وصف نفسه في إحدى رسائله بأنه وحشي^(٥) الغريزة إنسي الولادة، وحده المطرد للعزلة^(٦) يدل على أنه كان يجد فيها راحة نفسية وطمأنينة:

في الوَحْدَةِ الرَّاحَةُ الْعُظْمَى فَاحٍ بِهَا

قَلْبًا وَفِي الْكَوْنِ بَيْنَ النَّاسِ انْقِالَاقٌ^(٧)

وشعوره بالوحشة إنما كان ينتابه من حضور الناس لا من غيابهم:

إِذَا حَضَرْتُ عِنْدِي الْجَمَاعَةُ أَوْخَشْتُ

فَمَا وَخَدْتِي إِلَّا صَحِيفَةُ إِبْنِ نَاسِي^(٨)

ولم يكن البعد عنهم - لديه - إلا الأتس نفسه:

عَدَاوَةُ الْحَقِيقِ أَعْفَى مِنْ صَدَا قَتْمِهِ

فَابْعُدْ مِنَ النَّاسِ ثَامَنْ شُرَّةَ النَّاسِ

(١) انظر قوله عن البغداديين: «واسروني لرغبة في سقبي منهم بأمر تنهى عنها القناعة»: رسائله / عطية: ص ٧٧.

(٢) في نفس العصر قال أحد الشعراء:

إلى كم تلوف بباب الملوك ... كطير الفراش بضوء الشعل

فطوراً نجل وطوراً تغل ... وطوراً تعز وطوراً تنزل.

يتيمة النهر: ٤٤٤/٤.

(٣) قارن ذلك بقول المصيصي: «لقيت بمصرة النعمان عجبا من العجب رأيت أسمى شاعرا ظريفا يلعب بالشرطنج والترد ويخيل في كل فن من الجد والهزل يكنى أبا العلاء». ذيل اليتيمة: ص ١٦.

(٤) رسائله / عطية: ص ٩٣. وانظر قوله في الفصول والغايات: ص ٢٩٨: «وما اعتزلت إلا بعد ما جدت وهزلت، فوجدتني لا أنفذ في جد ولا هزل، ولا أخضب في التسريع ولا الأزل...». ويقصد بالأزل حبسه نفسه في بيته.

(٥) رسائله / عطية: ص ٦٩.

(٦) انظر اللزوم: ٤٩١/٢، ٤٩٠، ٦٠، ٦١، ٣٦٧، ٣٧٤، ٤٣٥، ٤٤٦، ٤٧٨، ٥٥٢، ٦٢٨.

(٧) اللزوم: ٣٦٧/٢.

(٨) نفسه: ٤١/٢.

فَدُ انْشُونِي بِإِحْشَائِي إِذَا بَعُدُوا

وَأَوْحَشُونِي فِي قُرْبِ بِإِيْنَائِي^(١)

والطريف أن الشهرة التي رحل يبحث عنها في بغداد فأخطأها أتته تسعى إليه في معتزله بالشام التي احتقرها واستهان بأهلها، ولم يكن يعلم أن الله خلقه بغريزته الشعرية وعقله ليشتهر شاعراً أديباً وعالمًا مشاركاً، لكن في داره بالمعرة لا في دار العلم ببغداد: «وإن الله خَلَقَنِي لأُمِرَ حَاولْتُ سِواه فأتَّفَيْتُ المُبْهَمَ بِغَيْرِ انْفِراجٍ»^(٢).

(١) اللزوم: ٤٩/٢.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

المبحث الثاني الشعر والفضيلة

عندما أعلن أبو العلاء في خطبة السقط بعد عودته من بغداد أنه رفض الشعر وطلّقه، بدأ حريضاً على تذكير من تعود الاستمتاع بأشعاره بأن هذا الرفض لم يكن نتيجة إصفاء أو عجز عن تجويد الصناعة، ولكن «رغبةً عن أدبٍ مُعْظَمٍ جَيِّدٍ كَذِبٌ»^(١). والكذب رذيلة، والرذيلة تفضيل للشر على الخير لأنها جهل بالخير الحقيقي واغترار بالخير الزائف^(٢)، ولذلك فهي وإن نفعت ولدت لا تليق بمن يريد أن يجعل الفضيلة بينه وجلب الخير وبلوغ السعادة غاية له.

وعلاقة الشعر بالفضيلة والرذيلة أو الخير والشر مشكلة معقدة حيرت المفكرين على اختلاف عصورهم وبيناتهم ومشاربهم الثقافية، ولم تكن التوبة التي أعلنها أبو العلاء إلا مظهرًا من مظاهر هذه الحيرة أو نتيجة من نتائجها.

أولاً - حيرة الثقافات:

قد يكون من باب تحصيل الحاصل أن نتحدث الأطروحة عن الفروق التي تميز بها الفكر الشعري في الثقافة العربية من مختلف اتجاهات التفكير الشعري في الثقافات الأخرى، فالفروق بين ما ينظمه الشعراء في العصور المتلاحقة قد يؤدي إلى تحول صورة الشعر وتعدد مفاهيمه داخل البيئة الثقافية الواحدة، ورغم ذلك يبدو

(١) خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٢) انظر تاريخ الفلسفة / الشمالي: ص ٢٢.

أن قياس هذا الفن بعناصر الفضيلة والأخلاق كان يجر المفكرين إلى أحكام قيمية متشابهة لا من حيث اتفاقها على إدانته أو تزكيته فحسب، ولكن من حيث عجز نفس الحكم منها عن أن ينتهي إلى نتيجة واحدة صريحة في تغيير النفوس منه أو تحبيبها فيه.

I - ففي الثقافة اليونانية نجد أفلاطون^(١) يذهب إلى أن الفن محاكاة، وأن الشعر بالفاظه وأوزانه يحاكي النزعات الشريفة والدينئة فيبعث في النفس مثل ما يحاكيه من نزعات، وبسبب هذا التأثير دعا إلى أن يوضع على رأس الشاعر إكليل وينفى من المدينة الفاضلة إلا إذا كان سديد الرأي محاكياً للخير وحده.

ويبدو مما ذكره أرسطو^(٢) أنه كان يذهب إلى أن هناك علاقة بين نبل الشعر ونبل نفس الشاعر، ففي سياق الحديث عن النشأة الطبيعية للشعر يشير^(٣) إلى أن كل شاعر يقول حسب غريزته، فغفيف النفس لا يحاكي إلا الأفعال النبيلة وخسيسها لا يحاكي إلا الرذائل، ومثل هذه الأحكام تجعل الشعر من حيث الماهية فناً نبيلًا وخسيساً في آن واحد.

II - وفي البيئة الثقافية الأولى للشعر العربي كان إكبار الجاهليين للشعر والشعراء دليلاً على أهمية هذه المعرفة في الوسط القبلي، ولا نملك من النصوص النقدية الجاهلية ما يسمح لنا بتعرف التصور الأخلاقي الدقيق للشعر لدى الجاهليين، لكن غياب هذه النصوص لا يلزمنا بقبول الخبر الذي يشير إلى أن القبيلة كانت تقيم الأفراس كلما نبغ^(٤) فيها شاعر على أنه تصوير لإكبار العرب للشعر من حيث هو فضيلة، فهذا الاحتفاء إنما كان ابتهاجاً بالسيف الذي سينود عن أعراض القبيلة ويكلم أعراض خصومها قبل أن يكون احتفالاً باللسان الذي سيمجدها ويخلد مآثرها.

(١) انظر تاريخ الفلسفة: ص ٣٥، وانظر: فن الشعر / ترجمة بنوي: ص ٤٥، حيث يشير للترجم إلى طرد افلاطون للشعراء من المدينة الفاضلة رغم حبه للشعر، وإلى ندبه على طرده إياهم.

(٢) فن الشعر / ترجمة بنوي: ص ١٢.

(٣) انظر أرسطو فن الشعر: ص ١٣، والفن التاسع من كتاب الشفا / ضمن فن الشعر: ص ١٧٣، والتلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٤.

(٤) انظر العمدة: ٦٥/١.

إن الشعر قبل الإسلام كان مما تفتخر به العرب وتجله «ويعظمه مُكثِرُ الحَيِّ ومُقِلُّه»^(١)، ورغم هذا الإجماع على إعظامه لم يكن الجاهليون غافلين عن الوجه المشبوه في الشعر، فالغلو فيه كان لديهم ممقوتاً لأنه كذب صراح لا يجوز على العقل، ولذلك مدحوا الاعتدال فيه والاقتصاد والصدق.

والأنفة من التكسب به كانت لديهم مظهرًا من مظاهر مروءة الشاعر وسمو نفسه، لكن الشعر ما لبث أن قاد الشعراء إلى التفريط في هذه الأنفة بمد اليد للسؤال والاستجداء، وذلك حين مدح النابغة الملوكة «وقبل الصلّة على الشعر وخضع للنعمان بن المنذر.. فسقطت منزلته وتكسّب مالا جسيماً.. فلما جاء الأعشى جعل الشعر متَجَرًّا يَتَجَرُّ به نحو البلدان.. ثم إن الحطيئة أَكْثَرَ من السؤال بالشعر وانحطاط الهمة فيه والإلحاف حتى مُقِتَ وذُلَّ أهله»^(٢).

ولا يمكن لمعرفة تدعو صاحبها إلى التذلل وإهانة النفس طمعا في المال أن تكون علما نبيلًا وفضيلة لأن الفضيلة لا تدعو إلى النهم والجشع، ولعل كثرة الفخر في الشعر الجاهلي بالقياس إلى المديح كان من مظاهر حرص الشاعر الجاهلي على تجنب شبهة التكسب والاستجداء التي تحيط بكل ما ينظم من المدائح ولو كانت شكرًا خالصًا.

وإذا كانت رذيلة الطمع والنهم^(٣) ضررًا يلحقه الشعر بنفس صاحبه من حيث هو فرد، فإن هذا الضرر قد يصير عارًا يلحق قومه كلهم أو بعضهم إذا ما خرج عن رشده فتحول من التشبيب بنساء الأعداء إلى التغزل بحسان قبيلته، وليس ألم للجماعة من كلام شاعر تعدده مفخرة من مفاخرها فيصبح عارًا عليها.

(١) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١ / ٤.

(٢) العمدة: ٨٠ / ٨١.

(٣) انظر ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر / ضمن فن الشعر. ص ٢٠٥، حيث الإشارة إلى أن أكثر أشعار العرب في النهم والكريه.

ويبدو أن هذه الحيرة أمام منفعة الشعر ومضرته - أو خيره وشره - هي التي جعلت نفس العرب الذين كانوا يبتهجون لنبوغ الشعراء فيهم يتوجسون الشر منهم، فقد يكون أحدهم لئيمًا فيؤذي قومه بأن يهجوهم إذا جاع^(١) ويشيب بنسأهم إذا شبع^(٢).

ويبدو من قول عمرة بن جعيل:

نِدِمْتُ عَلَى شَتْمِ الْعَشِيرَةِ بَعْدَمَا

مَضَتْ وَاسْتَكْبَتَ لِلرَّوَاةِ مَذَاهِبُهُ^(٣)

أن إساءة الشعراء إلى من افتخروا بنبوغهم قد تكون بليغة، ورغم ذلك ظلت سلطة الشعر لدى الجاهليين أقوى من أن يزعمها الحذر الأخلاقي كما ظلت كثرة الشعراء في القبيلة مدعاة للفخر والاعتزاز، بل إن افتقارها إلى هؤلاء كان يعد عارًا وسبة، كما يتضح من قول أحد البكرين يعير تغلب بعدم سأمها من سماع قصيدة ابن كلثوم:

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبٍ عَنْ كُلِّ مَكْرَمَةٍ

قَصِيدَةُ قَالِهَا غَمْرُ بْنُ كُلْثُومٍ

يَزُودُونَهَا أَبَدًا مَذْكَانَ شَاعِرِهِمْ

بِالْجُرْجَالِ لِشِفْرِ غَيْرِ مَسْنُومٍ^(٤)

III - وانتظر الشعر العربي فزول القرآن الكريم ويزوغ الثقافة الإسلامية الجديدة ليضعه في موضعه الحقيقي، فقد بهر الجاهليون بالبيان القرآني فألحقوه بالشعر بعد أن سلموا كارهين بأن له حلاوة وعليه طلاوة لم يعهدها، وجعلوا الرسول ﷺ شاعرًا.

(١) لعل خلع القبائل العربية في الجاهلية لبعض شعرائها كان صورة لهذا التأذي بمن ينبغون فيها من الشعراء. وانظر

تحذير الخليفة الراشد عثمان (رض) من نبوغ الشاعر إذا كان عبدا: الشعر والشعراء: ٤٠٨/١.

(٢) الشعر والشعراء: ٤٠٨/١.

(٣) انظر الشعر والشعراء: ٦٥٠/٢.

(٤) خزنة البغدادي: ٥١٩/١.

لكن الله سبحانه تصدى للمشركين فنفى الشعرية عن كتابه المنزل ونزه رسوله عن أن يكون شاعراً: [وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشُّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ... ^(١)]، وبين للشعراء قيمتهم الحقيقية بقوله تعالى: [وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ... الآية ^(٢)].

ورغم استثناء الذين آمنوا وعملوا الصالحات في الآية الكريمة كان موقف الثقافة الإسلامية الجديدة صارماً في التنبيه على الرذائل التي يخفيها الموزون: «لأنَّ يمتلئ جوفُ أحدكم قيحاً خيراً له من أن يمتلئ شعراً» ^(٣)، ولذلك بدا الشعر من حيث موقعه بين الخير والشر أقرب إلى الرذيلة منه إلى الفضيلة.

وقد عمقت هذه الشبهة التي أحاطت بالشعراء مشكلة الحيرة الثقافية أمام القرىض فاختلف النقاد والعلماء في الدفاع عنه والتفجير منه:

١ - أما المدافعون عن الشعر فقد جعلوا الاستثناء في الآية دليلاً على أن الشعر ليس مكروهاً من حيث هو كلام مؤلف ولكن من حيث المعاني الخبيثة التي قد يتضمنها إذ الكلام منه الخبيث والطيب، و«إنما الشعرُ كلامٌ مؤلَّفٌ، فما وافقَ الحقَّ منه فهو حسنٌ وما لم يوافقِ الحقَّ منه فلا خيرَ فيه» ^(٤).

وتذكر المصادر ما يفيد أن ابن عباس(ض) لم يكن يرى حرجاً في الاشتغال بالشعر، فقد سئل: «هل الشعرُ من رَفَثِ القولِ فأنشد:

وَهَنَ يَمْشِينَ بِنَا هَمِيسَا

إِنْ تَصْدَقِ الطَّيْرُ نَفْسُكَ لَمِيسَا

وقال: إنما الرفثُ عند النساءِ، ثم أحرَمَ للصلاة» ^(٥).

(١) يس / الآية: ٦٩. وانظر قوله تعالى: «إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون» الحاقة / ٤٠ - ٤١.

(٢) الشعراء / الآية: ٢٢٤.

(٣) صحيح البخاري / الأدب: ٥٦٨٨.

(٤) العمدة: ١/ ٢٧. ولم يرد هذا الحديث في الكتب التسعة. وانظر الحديث: «وإنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب». العمدة: ١/ ٢٧. ولم يرد الحديث في التسعة.

(٥) العمدة: ١/ ٣٠.

واتسعت نزعة الدفاع عن الشعر والتمسك به بتوالي الأجيال الثقافية، وكان عصر بني العباس عصر الافتتان بهذه الصناعة حتى أصبح المنظوم مما لا يستغني عنه الناس في مجالس الدرس والأنس على السواء، بل إن الجهل به أصبح نقيصة تعيب صاحبها كباقي النقائص.

فقد وصف المامون رجلاً بأنه أُمي يكسر الشعر ويلحن في الكلام، فاعترف الرجل باللحن واعتذر بأن الرسول ﷺ كان أُمياً لا ينشد الشعر، فقال الخليفة: «سألتك عن ثلاثة عيوب فزدتني عيباً رابعاً وهو الجهلُ يا جاهلُ، إن ذلك في النبي ﷺ فضيلةٌ وفيك وفي أمثالك نقيصةٌ، وإنما مُنِعَ ذلك النبي ﷺ» لنفي الظنة عنه لا لعيب في الشعر والكتاب^(١).

وقد نجم عن هذا الاهتمام بنفي الشبهة عن الشعر أن أصبح الحديث عن فضله والرد على من يكرهه مبحثاً نقدياً احتّمى به بعض من ألفوا في الشعر وصناعاته من الشراح والنقاد كما يبدو ذلك جلياً في المقدمة التي وضعها أبو زيد القرشي لجمهرته^(٢)، وفي البابين الأولين من كتاب ابن رشيق^(٣).

ولم ينظر أنصار الشعر إلى الكذب فيه على أنه رذيلة أفسدت الكلام الموزون ولكن على أنه قبيح زينه الشعر، وحسب الشاعر فضلاً أنه حسنَ الكذب «واعتُفِرَ له قُبْحُهُ»^(٤).

و قد كانت حجتهم في عد هذا فضيلة أن النبي ﷺ قبل اعتذار كعب بعد أن كان قد أهدر دمه، «وما كان ليوعدّه على باطل»^(٥)، وأنه لم يعاقب حسان بعد أن اعتذر مغالطاً من قوله في الإفك زاعماً «أن ذلك قولُ امرئٍ ماجلٍ»^(٦).

(١) العقد الفريد ٤٧٨/٢

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ٢٩/١.

(٣) انظر العمدة: ١٩/١ - ٣٢.

(٤) نفسه: ٢٢/١.

(٥) نفسه: ٢٤/١.

(٦) نفسه: ٢٥/١.

ولم يتغاض الرسول الكريم عن مثل هذه الننوب - في رأي المعتدلين - إلا لأن أقاويل الشعراء وأكاذيبهم كانت تعد لغواً يحتج به لهم وليس عليهم^(١).

٢ - وأما الكارهون للشعر فقد وجدوا في الحديث الشريف^(٢) دليلاً على اقتترانه بالشر وبعده عن الحق والخير، وكانت مواقف بعض الصحابة والعلماء من الشعراء شاهداً على أنهم صاروا ينظرون إلى الأغراض التي يخوض فيها الشعراء نظرة ارتياح وشك.

فعمر بن الخطاب «ض» كان يريد لشعر سحيم أن يهجر الأغراض المعروفة وأن يكون كله على غرار قوله: (كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً)^(٣)، ولما قال غزله الفاحش المعروف قال له عمر: «ويلك إنك مقتول»^(٤).

وفي عصر بني أمية وما بعده كان ابن جريج يرى أنه «ما نَحَلَّ على العواتق في حجالهنَّ أضرُّ عليهن من شعرِ عمرَ بنِ أبي ربيعة»^(٥)، وكان هشام بن عروة يقول «لا تُروُوا فتياتكم شعرَ عمر بن أبي ربيعة لا يَتَوَرَّطُنَ في الزنا تَوَرُّطاً»^(٦).

ويكشف هذا التخوف عن أن العلماء لم يعودوا ينظرون إلى الشعر على أنه لغو وكذب فحسب ولكن على أنه دعوة إلى إفساد الشواب والناشئة، ولذلك كان سوار بن عبد الملك ومالك بن دينار يعدان شعر بشار حثاً على الفجور والفسق^(٧) فيعظانه، وقد وصفه واصل بن عطاء بالملحد وعد كلماته من أخطر حبائل الشيطان وأغواها^(٨)، ولم

(١) العمدة: ٢٥/١.

(٢) قوله «ﷺ»: «لأن يعتلي جوف أحدكم شعراً...» ما تقدم، وصحيح البخاري / الألب: ٥٦٨٨.

(٣) انظر طبقات الفحول: ١٨٧/١، حيث الإشارة إلى أن عمر قال له لم سمع ذلك: «لو قلت شعرك مثل هذا أعطيتك عليه».

(٤) انظر الخبر والشعر في نفس المصنف: ١٨٨/١.

(٥) الأغاني / دار الكتب: ٧٤/١، ط ١٩٢٧.

(٦) نفسه: ٧٤/١.

(٧) الأغاني: ١٨٢/٣.

(٨) نفسه: ١٨٢/٣.

يتردد الخليفة العباسي المهدي في أمره بترك الغزل وتهيبه بالعقاب دفعاً لشربه^(١)، فالشعر موزون والوزن ترنم، والترنم غناء والغناء رقية الزنا^(٢).

إن قبول الكذب والغزل ورفث القول في الشعر على أنه لغو لا يحاسب الشاعر عليه لم يمنع الحريصين على طهارة سلوكهم من أن يسألوا ابن سيرين عن «رواية الشعر في رمضان وقد قال بعضهم إنها تنقض الوضوء...»^(٣)، ورغم أن ابن سيرين أم بالناس بعد إنشاده بيتاً من الغزل فكان فعله تلك جواباً ضمنيّاً ينفي كون الشعر من نواقض الوضوء، ظل الإحساس ببعد هذا الكلام عن الطهر والفضيلة متسلطاً حتى على الذين لم يكونوا يتخرجون من الاشتغال بالشعر، فقد سئل أحد الوزراء عن الفرق بين شعر حبيب وشعر أبي الطيب، فقال: «... من الفرق بينهما أن شيخنا أبا الحجاج يوسف الأعمى الشنتمري كان إذا دخل شهر رمضان يُقرئنا شعر حبيب وينهانا عن شعر أبي الطيب... ومنعه إياهم من قراءته في رمضان لما فيه من الاستغراق في المدح والمبالغة... والغزل المطرب والتشبيب المونق المعجب حتى ليذهب بالورع، وربما أوقع من ليست له حصانة فيما يعلق به من الدرن والطبع»^(٤).

ولعل الاقتناع بأن الشعر لا يقود إلا إلى الشر والرذيلة هو ما جعل الغزالي يعبه كالكلام في ما لا يعني، وكفضول الكلام والخوض في الباطل والمراء والمجادلة والخصومة والتقعر في الكلام، والفحش والسب واللعن والمزاح والسخرية... أفة من آفات اللسان^(٥).

إن الغزالي يكتفي بذكر الشعر ولا يذكر الكذب ضمن هذه الآفات ولأنهما مترادفان لديه، وكأنه كان ينظر إلى الشعر من خلال الرذيلة التي تلابسه لا إلى الكذب من خلال الفن الذي يرى النقاد أنه يحسنه.

(١) الأغاني: ٣/ ١٨٢ - ١٨٣.

(٢) انظر لإحكام صناعة الكلام: ص ٢٨.

(٣) العمدة: ٣٠/١.

(٤) روضة الأديب / ضمن كتاب أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ص ٢٠٢.

(٥) روضة الطالبين وعمدة السالكين: ص ١٢١ / نقلاً عن الثابت والمتحول: ص ٥٦.

وقد نم الكلاعي الشعر لأنه داع إلى سوء الأدب وفساد المنقلب بما يحمله من الغلو والكذب^(١)، ويسبب «ما في الشعر من الكذب لم يُعْطَهُ النبي ﷺ»، وحاشا لله أن يكون كاذباً^(٢).

٣ - وبين موقف الرفض والقبول يتبنى الفلاسفة المسلمون وكذا بعض العلماء رأياً وسطاً معتدلاً في ظاهره، لكنه يميل ضمناً إلى عد الشعر كلاماً مريباً يحف به الشر ويلابسه إلا أن يجنح به الشاعر نحو الخير والفضيلة.

إن صناعة الشعر تعد لدى الفلاسفة لاعتمادها على التخيل وعلى نوع من القياس جزءاً من صناعة المنطق^(٣)، وإذا كان ارتباط الشعر بالبلاغة والعروض يجعله مما يعني^(٤) البلاغي والعروضي، فإن تأثيره في «الأمور الإنسانية»^(٥) يجعله موضوعاً من موضوعات الفلسفة المدنية التي تعد بصناعتها الخلقية والسياسية^(٦) كالمنطق من شأن الفيلسوف، لنظرها في السبل المثلّى التي تقود إلى السعادة وتحقق الوجود الإنساني الأفضل^(٧).

إن القياس الشعري الذي يعد أبعد مراتب الأقيسة عن اليقين بما يوقعه من تخيل محرك للنفس لا يقصد به إيقاع اعتقاد أو تصديق ما، ولكن أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل أو النفور منه وإن لم يقع به تصديق^(٨)، وبذلك يكون التخييل أحياناً نوعاً من الكذب.

(١) إحكام صنعة الكلام: ص ٣٦ - ٣٧.

(٢) روضة الأديب / أبو تمام وأبو الطيب: ص ٢٠٢.

(٣) الموسيقى الكبير: ص ١١٨٨. وانظر نظرية الشعر: ص ٧٠ - ٧١ (هـ.م. ك) و: ص ٦٦ (طبعة التنوير).

(٤) انظر قوانين صناعة الشعراء / ضمن فن الشعر ص ١٥١ - ١٥٢، وفن الشعر من كتاب الشفا / فن الشعر ص ١٦١.

(٥) الموسيقى الكبير: ص ١١٨٨.

(٦) المدخل إلى المنطق من كتاب الشفا / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ١١٤ (هـ.م. ك).

(٧) نفسه: ص ١١٢ (هـ.م. ك).

(٨) نفسه: ص ١٣١ (هـ.م. ك).

وقد وصفت الأقاويل الشعرية بأنها كاذبة بالكل^(١)، لكن طبيعتها التخيلية هي التي تجعلها ناعمة في الصناعة المدنية وقادرة على تهذيب أخلاق الناس والسمو بهم إلى الفضيلة والخير.

وإذا كان الشعر من حيث هو ماهية أقدر من غيره على البلوغ بالعامية إلى الهدف الأخلاقي، فإنه من حيث أنواعه يمكن أن يكون أيضاً طريقاً إلى الرذيلة والشر، فالأشعار «كلها إنما استُخْرِجَتْ ليجودَ بها تخيلُ الشيء»، وهي ستة أصناف: ثلاثة منها محمودة وثلاثة مذمومة. فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يُقصدُ به صلاحُ القوة الناطقة وأن تَسَدَّدَ أفعالها وفكرها نحو السعادة، وتخيّلُ الأمورِ الإلهية والخيرات، وجودة تخيلِ الفضائل وتحسينها، وتقبيحُ الشرورِ والنقائص وتخسيسها. والثاني الذي يُقصدُ به إلى أن تصلحَ وتعتدلَ العوارضُ المنسوبةُ إلى القوة من عوارضِ النفس، ويكسرَ منها إلى أن تصيرَ إلى الاعتدالِ وتنحطَّ عن الإفراط، وهذه العوارضُ هي مثلُ الغضبِ وعِزَّةِ النفسِ والقسوةِ والفحةِ ومحبةِ الكرامةِ والغلبةِ والشره وأشباهِ ذلك، ويسدد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور... والثالثُ الذي يُقصدُ به إلى أن تصلحَ وتعتدلَ العوارضُ المنسوبةُ إلى الضعفِ واللينِ من عوارضِ النفس، وهو الشهواتُ واللذاتُ الخسيسةُ وزورُ النفسِ ورخاوتها، والرحمةُ والخوفُ والجزعُ والحياءُ والترَفُّهُ واللينُ وأشباهُ ذلك، لتكسرَ وتنحطَّ من إفراطها إلى أن تصيرَ إلى الاعتدالِ، ويسدد نحوها استعمالها في الخيرات دون الشرور... والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة، فإن هذه تُفسدُ كلَّ ما تُصلحُه تلك وتُخرِجُه عن الاعتدالِ إلى الإفراط^(٢).

ويبدو هذا التصور الفلسفي صريح الدلالة على أن الشعر يظل خليطاً من الشر والخير إذا لم يتخلص الشعراء من نصف أصنافه، ولهذا الالتباس حذر ابن مسكويه

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) فصول المدني / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ١٥١ (هـ. م. ك).

من النظر «في الأشعار السخيفة وما فيها من ذِكْرِ العشيق وأهله، وما يوهّم أصحابها أنه ضربٌ من الظُّرْفِ ورقّة الطَّيْعِ، فإن هذا الباب مَفْسَدَةٌ لِلأحداث»^(١)، بل إن الشعر لدى الفلاسفة يصبح المرجع الأخلاقي الأول والطريق الأقصر إلى الفضائل بعد تخليصه من أصنافه المذمومة التي لا تقود إلا إلى الرنيلة.

ويخص هذا الحكم الشعر من حيث هو معرفة إنسانية مطلقة، أما الشعر العربي فلا مكان له - في رأيهم - بين الأصناف المحمودة لأنه ليس حثاً على الفضائل ولا تنفيراً من الرذائل، فأكثر أشعار العرب «إنما هي كما يقول أبو نصر في التَّهْمِ والكُريه، وذلك أنَّ النوعَ الذي يسمونه التَّسيب إنما هو حثٌّ على الفُسوق، ولذلك ينبغي أن يَتَجَنَّبَهُ الْوِلْدَانُ وَيُؤَدَّبُوا من أشعارهم بما يَحْتُ فيه على الشَّجَاعَةِ والكَرَمِ، فإنه ليس تحت العرب في أشعارها من الفضائل سوى هاتين الفضيلتين، وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحثِّ عليهما، وإنما تتكلمُ فيهما على طريق الفخر»^(٢).

والواضح أن هذه الصياغة المعقدة لمفهوم الشعر الأخلاقي لدى الفلاسفة المسلمين تنظر إلى ما ورد في الآية الكريمة^(٣) حيث ميز الله تعالى الشعراء الذين يتبعهم الغاؤون من الشعراء الذين آمنوا وعملوا الصالحات، ولعل إحساس الخوي الذي افتخر بتمكنه من الفلسفة والعلوم العقلية بأن الآية الكريمة أصل لما يقوله الفلاسفة عن الشعر، هو ما جعله يدافع عن شرحه لأشعار السقط التي تنكر لها صاحبها نفسه، محتجاً بأن الشعر «مندوبٌ إليه ومحتوثٌ شرعاً وعقلاً عليه»^(٤).

إن الشعر في الفكر الإسلامي الصريح بعيد عن أن يكون مرجعاً أخلاقياً لا لبعده عن الفضيلة، ولكن لأن المصدرين الوحيدين للأخلاق والخير في هذا الفكر هما الكتاب العزيز والسنة النبوية الشريفة.

(١) تهذيب الأخلاق / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ١٥٣ (هـ. م. ك).

(٢) انظر النص بحرفه في تلخيص ابن رشد / فن الشعر: ص ٢٠٥، وانظر إشارة الروبي في نظرية الشعر: ص ١٥٩ / هامش ٢ (هـ. م. ك) إلى أطراف تحامل ابن رشد على الشعر العربي واعتباره إياه من الأشياء النفيسة الخسيسة.

(٣) قوله تعالى: «والشعراء يتبعهم الغاؤون ... الآية». الشعراء / الآية: ٢٢٤.

(٤) التتوير: ٤ / ١.

وقد اعترف ابن رشد^(١) بافتقار الشعر العربي إلى المعاني الحائنة على الفضيلة التي يمكن أن يكون بها مرجعاً أخلاقياً، وأكد مستشهداً بالآيات القرآنية المناسبة أن الكتاب المنزل بما يتضمنه من قصص شرعي مطهر للنفس وموجه لها نحو الفضيلة هو الذي يحقق الغاية الأخلاقية^(٢) التي حققها الشعر لدى اليونان، ومثل ذلك لديه السنين المكتوبة أو الأقاويل الشرعية ثم المواعظ.

ولقوة هذا الارتباط بين الشرع والأخلاق في الثقافة الإسلامية كان الوجه المقبول للشعر صورة معتدلة تتوسط بين الصورتين المتناقضتين اللتين رسمهما المدافعون عنه والكارهون له، فالشعر لا بأس به «إذا كان توحيداً أو حثاً على مكارم الأخلاق من جهاد وعبادة وحفظ فرج وغض بصير وصلية رجم... أو مدحاً للنبي عليه السلام والصالحين بما هو الحق»^(٣)، وليست هذه الوجهة^(٤) التي أريد للشعر أن يسير نحوها إلا الأخلاق الإسلامية نفسها.

وإذا كانت الصورة الوسطى تعبر عن موقف فكري ثالث فإن تعايش هذه المواقف الثلاثة في بيئة واحدة هي بيئة الثقافة العربية الإسلامية يؤكد أن الحيرة أمام الشعر لم تتجل في تناقض الرفض والقبول فحسب، ولكن في اجتماعهما في موقف ثالث تردد أصحابه بين أن يكونوا صريحي الرفض أو صريحي القبول، ورغم ذلك تظل وطأة هذه الحيرة على النقاد والعلماء أخف من وطأتها على صاحب الموقف الرفض أو المعتدل عندما يكون هو نفسه الشاعر.

ثانياً - حيرة الشاعر

إن تبني العالم أو الناقد لواحد من هذه المواقف الثلاثة يظل اختياراً فكرياً أو نقدياً لا يزعم صاحبه لأنه يبنى على رفض الاختيارين الآخرين والغائهما، لكن

(١) انظر التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٥ - ٢٠٦، وانظر نظرية الشعر: ص ١٥٨ - ١٥٩ (هـ. م. ك).

(٢) انظر نظرية الشعر: ص ١٥٨ (هـ. م. ك).

(٣) كشاف اصطلاحات الفنون: ٧٤٥/١ (ط. كلكتة / صابر).

(٤) انظر نضرة الإغريض: ص ٣٥٢ وما بعدها.

ما يختص به تصور أبي العلاء للشعر - بالقياس إلى دلالاته المختلفة لدى العلماء والنقاد - كونه تصورًا متميزًا وفريدًا لحضور كل المواقف السابقة فيه، فتتبع إنجازه الشعري عبر تحوله من شعرية السقط إلى نظمية^(١) اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان، يكشف عن كون المتن الشعري العام لديه يعتبر تجسيدًا للمراحل المختلفة التي انتقل أبو العلاء خلالها من التجل بالمشعر والافتتان به إلى التنكر له ورفضه رفضًا مطلقًا، ثم إلى الاعتدال في رفضه وقبوله.

ففي المرحلة التي ظل فيها ينظم السقطيات - أي منذ شبابه إلى أن عاد من بغداد - كان شاعرًا يتجمل بالقريض ويعدّه أعلى مراتب الأديب^(٢) وأشرفها غير مبال بالآراء التي تجعل الشعر والأخلاق طرفي نقيض.

وإذا كان الشاعر بعد رحيله إلى بغداد مكتهلًا قد بدأ يرتاب في الشعر وجدواه، فإن اعتزاله الناس بعد عوبته منها وإعلانه توبته منه لما فيه من كنب، كان بمثابة الإعلان عن مرحلة جديدة أصبحت فيها الأخلاق لديه معيارًا يقيس الشعر إليه ويكشف به عما يختفي خلف أوزانه وقوافيه من رذائل وشر.

ومما يجب التنبيه عليه هنا أن العفة الشعرية التي تمسك بها ودعا إليها في مرحلة انتسابه إلى الشعر - أي مرحلة السقط - لا علاقة لها بالتحول الذي طرأ على نظراته إليه بعد رجوعه من بغداد، فرفضه التعهر والإفحاش والعريضة في الشعر كان ثمرة نقدية لانتسابه كغيره من الشعراء المتباينين إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية.

ورغم أن هذه العفة الشعرية كانت سلوكًا فنيًا ترتضيه الأخلاق لا يجوز للباحثين أن يعدها فضيلة أخلاقية حقيقية، لأنها كانت مجرد فضيلة فنية شاركه في التحلي بها والدعوة إليها كل من عشق البداوة الفنية من الشعراء المحدثين.

(١) انظر ما يأتي.

(٢) خطبة السقط / ش: ص ١٠.

إن أهم ما يميز الفضيلة الفنية من الأخلاقية في إنجازه الشعري المتحول صوريتها ومحدويتها وعدم معاداتها للرنيلة الحقيقية فضلاً عن الفنية^(١).

إن سلطة الفضيلة الفنية تشغل داخل الشعر ولا تمتد إلى خارجه لأنها لا تلزم الشاعر بأن يكون في سلوكه الإنساني الحقيقي فاضلاً أو عفيفاً عفته في شعره، فبشار الذي أحسن في مقاله أساء في معتقده^(٢) وأفعاله، ومخالفة القول للفعل في ما ينظمه الشعراء خصيصة من خصائص الشعر كما تنبئ بذلك الآية الكريمة^(٣)، لأن صاحب هذه الصناعة «قد يصفُ أموراً لا يستحسنها ولا يرضاها»^(٤).

أما الفضيلة الأخلاقية فإنها - فضلاً عن تضمينها الفضيلة الفنية لعدم مناقضتها لها - تتجاوزها إلى معادة الرنيلة والدعوة إلى مجانسة القول للفعل مطلقاً، وهو ما لم يسلم به أبو العلاء إلا بعد اعتزاله وتنكره للشعر:

مَا وَقَعَ التَّخْصِيرُ فِي لَفْظِنَا

لَوْ صَدَقْتُ أَفْعَالُنَا الْإِنْسَانِيَّةَ^(٥)

إن غاية الأخلاق القصوى هي تحقيق السعادة للإنسان والخير هو السعادة^(٦)، والمنفعة مقياس اللذة^(٧) واللذة قد تلتبس على الأوهام بالخير، لكن ما يميزه منها أن الشر قد يكون مقترناً بها بينما الخير لا يكون إلا خيراً لأنه نقيض الشر.

(١) نميز هنا الرنيلة الحقيقية من الرنيلة الفنية التي يبنى عليها الشعر كما يبنى على الفضيلة الفنية لأنهما جميعا كذب شعري، فحديث الشاعر العاشق عن تسلكه إلى خيمة حبيبته المحرمة عليه شرعاً رنيلة فنية لأن كل ما يحكيه كذب، والعفة التي يدعيها فضيلة فنية، لكنها أيضاً كذب. وهذا ما نقصده نقدياً بالإشارة المقتضبة إلى عدم معاداتها للرنيلة الفنية لأنها ليست إلا كذباً على كذب.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٠.

(٣) قوله تعالى: «الم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون... الآية». الشعراء / ١: ٢٢٥ - ٢٢٦.

(٤) انظر شرح البطليوسي / ش: ص ١١٥٤، حيث يوضح قول أبي العلاء نفسه: فأياك والكلس التي بت ناعنا ...

(٥) اللزوم: ٥٣٢/٢.

(٦) تاريخ الفلسفة: ص ٢١.

(٧) نفسه: ص ٣١.

إن الشعر يجلب للمتلقي وللشاعر لذة ومنافع هي سر تعلق كثير من الناس به، وقد كان أبو العلاء قبل اعتزاله ممن شغفوا به وكلفوا، لكن اتخاذه الأخلاق مرجعاً يقيس إليه هذه الصناعة أبان له عن أن تلك اللذة ليست إلا زيفاً يخفي خلفه الرذيلة والشر، والشر لا يُفْضَلُ على الخير متى علم به^(١)، وقد علم أبو العلاء عند احتكامه إلى الأخلاق أن الشعر والشر مقترنان:

فِرْقًا شَقَرْتُ بَانَهَا لَا تَفْتَنِي

خَيْرًا وَأَنْ شِرَارَهَا شَعَرُوهَا^(٢)

لقد أبان الشاعر الناقد من خلال سخريته الخفية^(٣) بخرافة شياطين الشعر^(٤) عن أنه كان يعتبر ذلك من الأباطيل، لكن رفضه لهذه الخرافة لم يمنعه من أن يستثمر اقتران صورة الشيطان في الثقافة الإسلامية بالغواية في أسلوب فني يمزج بين الجد والهزل للتلميح إلى الشر الكامن في الشعر، وذلك من خلال عده إياه «قرآن إبليس المارد»^(٥) الذي لا ينفق على الملائكة، والإشارة إلى أن أطفال الجن^(٦) كانوا ينفثونه في بني آدم.

إن ما يميز العقل من الغريزة تحريكه النزوع نحو الجزئيات عندما يحكم بأنها خير وإثارته النفور منها عندما يحكم بأنها شر^(٧)، أما الغريزة فبينها وبين الرشاد نفار^(٨)، ولعل مشاركة الشعر إياها في النزوع إلى الغواية والشر كانت من بين

(١) تاريخ الفلسفة: ص ٣٢.

(٢) اللزوم: ٥٤/١. وانظر قوله في: ٢١٠/١: نظمت قصائد من أدنى مثالاتها xxx أمثالها فانتك منتزعاتها.

(٣) انظر رسالته إلى العالم البصري: رسائله / عطية: ص ١٠٦.

(٤) انظر ما تقدم: فاعلية الغريزة، والمرشد: ٨٤٣/٣، حيث يشرح المؤلف دلالة هذه الخرافة في تفسير لحظة الإبداع الشعري.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٥٢.

(٦) نفسه: ص ٢٩١.

(٧) تاريخ الفلسفة: ص ٦٠.

(٨) انظر اللزوم: ٤٦٤/١، وما تقدم القسم الأول: فاعلية الغريزة.

الأسباب التي جعلت أبا العلاء رغم مبالغته في تقديس العقل وتحكيمه يرد الشاعرية والشعرية إلى الغريزة^(١) دونه.

ويتضح من حديثه عن الشعر في مرحلة التوبة أنه كان يعد الكذب رذيلته الأولى^(٢)، لكنه لم يغفل عن رذائل أخرى تحت عليها هذه الصناعة وتؤدي إلى الكذب أو يؤدي إليها، كالطمع والسؤال وقذف الأعراض والمجاهرة بالفاحشة والحث عليها.

I - المبالغة والغلو: صراحة الكذب.

كان أبو العلاء يعرف أن أمثال الفارابي وابن مسكويه من الفلاسفة والحكماء لم يكونوا يقبلون من الشعر إلا ما كان دعوة إلى الفضيلة وحثاً عليها، لكنه كان يعرف أيضاً أن مذهب الفلاسفة بجعله الشعر مبنياً على التخيل يدعو دعوة غير مباشرة إلى رذيلة الكذب والمين، كما يفهم من قوله يشرح بيت اللزوم:

وما أدب الأَقْوَامَ في كُلِّ بِلَدٍ

إلى المين إلا مَغشَرُ أَدَبَاءِ^(٣)

«المعنى في هذا البيت أن الحسن بن هانئ وعبد الملك بن عبد الرحيم والحارثي وزياد بن عبد الله وغيرهم من المتأدبين المعروفين بنظام الكلام، كانوا يعتقدون مذهب الفلاسفة فيدعون الناس إلى المين أي الكذب»^(٤).

وقد نقل عن أرسطو زعمه في كتابه الثاني «أن الكذب ليس بقبيح في صناعة الشعر»^(٥).

(١) انظر تعريفه للشعر: ما تقدم القسم الأول.

(٢) انظر خطبة سقط الزند / ش: ص ١٠.

(٣) اللزوم: ٤٢/٨.

(٤) زجر النابح: ص ٤.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ١٩٩.

ولم يكن الشيخ ينكر حاجة الشعراء إلى الكذب لأن الشعر أدب معظم جيبه كذب^(١) كما قال هو نفسه، ولذلك لم يوجد من الشعراء - حتى في صدر الإسلام - من تخرج «عن الكذب في المنظوم»^(٢)، فهو مطلق لهم «لأن الآية شهدت عليهم بالتخريف وقول الأباطيل»^(٣). والشعراء إنما يستجيزون الكذب فيفطرون ويسرفون ويفرقون^(٤) إرضاء لغرور المدح وطمعاً في ماله أو احتقاراً^(٥) للمهجو وإيذاء له، وقد يكذبون بحثاً عن الطريف المعجب أو حفاظاً على جودة البناء الشعري نفسه، إذ «يُحتمل أن يفتعل الشاعر أسماءً لغير موجودين يستعين بها في القافية وحشو البيت كقول النابغة: (أَمِنْ أَل مَيَّةٌ...)، وقوله: (أَتَارَكَةُ تَدُلُّهَا فَطَامٌ...) وقوله... فيحتمل أن تكون هذه أسماء نساء موجودات، ولا يمتنع أن يكن في العدم لأن الشعر بُني على ذلك»^(٦).

لكن أبا العلاء رغم تمثله النقدي لكل هذه الغايات كان يرفض أن يعبر عن الكذب في الشعر بالمصطلحات الفلسفية النقدية التي تبعد عنه الشبهة كالتخييل والتعجيب والتغيير، ويكتفي عن قصد بالإشارة إليه بلفظة كذب^(٧) نفسها أو ألفاظ مرادفة لها كالنفاق^(٨) والمين^(٩)، أو بمصطلحات نقدية^(١٠) كالإغراق والإفراط والإسراف والغلو وغيرها، تلتقي كلها في جعله نقيضاً للصدق والحقيقة^(١١).

(١) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٩٩.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤١٦ - ٤١٧.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٩ - ١٤٠.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٢٢.

(٦) نكري حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢١٢/١.

(٧) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠، واللامع العزيمي / الموضح: ورقة ٢٠٢.

(٨) رسائله / عطية: ص ٢٢٢.

(٩) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠، وزجر النابغ: ص ٤.

(١٠) رسائله / عطية: ص ١٤٠، وضوء السقط: ورقة: ١٥ / تحقيق: ص ١٠، ورسالة الغفران: ص ٤٦٢، والصاهل والشاحج: ص ٢٥٧.

(١١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٥٨، وضوء السقط: ورقة: ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦.

ولعل المرة الوحيدة^(١) التي عبر فيها عن الكذب بمصطلح تخيل كانت مقترنة بوصف هذا التخيّل بأنه فاسد: «وما أَحْسَبُكَ إِلَّا كاذِبًا في دعواك، فإنها تجري من افْتِرَائِكَ على عادة، وترجع من التخيّل الفاسد إلى سَجِيَّةٍ»^(٢).

وخلافًا لابتعاده عن المصطلحات المحسنة للكذب الشعري والمغلطية على منافاته للفضيلة والأخلاق، يكثر من استعمال مصطلح ادعاء ومشتقاته للتعبير عما في التشبيهات والاستعارات الشعرية من كذب غير مبال يكون بعض الأشعار التي يفصح ما فيها من أكاذيب ودعاوى باطلة هي سقطياتها نفسها.

فالحمامة تجعل في القصائد مغنية ونائحة، و«هذه كلها دَعْوَى من أهل الشعر، وليست الحمامة في الحقيقة مُغْنِيَّة ولا نَائِحَة. وقد ادعى عليها صخرُ الغَيِّ إِبَانَةً عما في الصدرِ فقال...»^(٣)، وادعى هو نفسه في مدحة له أن الخيول ناطقة «على مذهب الشعراء في الادِّعاء لأن الخيل لا تقول شيئاً»^(٤).

والرجل «ربما احتلمَ بامرأة لا تحلُّ له في اليقظة»^(٥)، لكنَّ الكريم الذي يرثيه أبو العلاء طاهرٌ «لا تحلمَ عينُه بامرأة في النوم وهي لا تحلُّ له إذا كان يقظان، والشعراء يُكثِّرون من ذلك ويدَّعون فيه دَعَاوِيَّ باطلة»^(٦).

وهو يزعم «أن السيوف في ألوانها تحكي البيض الحسان من الإنس وفعلها أي تقتل، لأن الشعراء يدَّعون أن الحبَّ ربما قتل»^(٧).

(١) حسب ما اطلعت عليه.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٤٩.

(٣) نفسه: ص ٢٥٧.

(٤) ضوء السقط: ورقة ١٢٢ / تحقيق: ص ٩٦.

(٥) ضوء السقط: ورقة: ١٢٧ / تحقيق: ص ١١١، والمقصود بيت السقط:

كريم حليم الجفن والنفس لا يرى ... إذا هو اغفى ما يرى الناس في الحلم. سقط الزند / ش: ص ٩٥٥.

(٦) ضوء السقط: ورقة: ١٢٧ / تحقيق: ص ١١١.

(٧) نفسه: ورقة ٤٢ ب، والمراد قوله: حك رونق البيض الحسان وفعلها×وليس لها إلا الغمود حجال سقط الزند / ش: ص ١٠٥٢.

ويلحق بهذا الادعاء في رأيه كل تصوير للشيء «بالصورة التي ليست له»^(١) كجعل المنازل تحب وتبغض^(٢) والسيوف نحيلة كمدة من عشق الرقاب^(٣)، وجعل دمع الحبيبة يسيل لغزارته على نحرها فيلتبس بحبات العقد^(٤)، ف«هذا كله من دعوى الشعراء»^(٥)، والادعاء لديه كذب صريح.

إن قياسه الشعر بمعيار الفضيلة بعد عودته من بغداد جعله ينظر إلى هذه الصناعة من خلال منظورين اثنين متزامنين: منظور أخلاقي جديد قاده إلى أحكام ونتائج سلوكية خصته وحده دون غيره من الشعراء^(٦)، لافتقار الشعر الموجود إلى الكذب كما أوضح هو نفسه وهو يعلن توبته منه في خطبة السقط التي جعلها التعبير النقدي عن استسلامه للمعيار الأخلاقي واقتناعه بصحة نتائجه، ومنظور آخر فني نقدي كان قد تنبأه طيلة المرحلة التي انتسب فيها إلى الشعر من خلال نظم السقطيات، إلا أن نتائجه وأحكامه أصبحت بعد تنكره للشعر وتطبيقه إياه تلزم الشعراء ولا تلزمه^(٧).

لكن هذا الاختلاف بين وجهتي خطابه النقدي وخطابه الأخلاقي في مرحلة التوبة لم يحل دون تسرب بعض أحكام المعيار الأخلاقي إلى المعيار النقدي الفني نفسه، رغم حرص الشاعر الناقد على أن يكون صريحاً ودقيقاً في الدعوة إلى عدم الخلط^(٨) بين المعيارين عند النظم والتلقي على السواء.

إن أكاذيب الشعراء عندما تقاس بالعقل تتمايز من حيث قربها إلى الحقيقة والإمكان وبعدها عنهما، فيجنح بعضها إلى القصد والاعتدال ويجنح بعضها الآخر

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤.

(٢) نكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٧٧/٢.

(٣) ضوء السقط: ورقة ١٦ / تحقيق: ص ١٢.

(٤) نفسه: ورقة ٥٢ ب / تحقيق: ص ١٥٤.

(٥) نفسه: ورقة ١٦ / تحقيق: ص ١٣.

(٦) إلا ما تعلق بالفلو والإحالات المنكرة كما سنوضح.

(٧) ماعداً في مرحلة نظم الترهيات التي حاول فيها أن يوفق بين المنظورين النقدي الفني والأخلاقي الفكري، كما سيأتي.

(٨) انظر خطبة السقط، ومقدمة اللزوم، وانظر الحديث عن حيرته أمام إشكالية الجودة والأخلاق: حيرة الشاعر.

إلى المبالغة والإحالة، ولا يبدو الكذب المعتدل لدى أبي العلاء ذا غناء كثير في الشعر، فأنشعار السقط تدل على أنه كان في مرحلة الانتساب إلى الشعر مولعاً بالمبالغة والإسراف في بناء أكاذيبه الفنية^(١)، لكنه - بعد التوبة - أصبح في أحكامه النقدية - رغم كونها تخص الشعراء - حائراً بين ما يمليه عليه المعياران الأخلاقي والنقدي.

فالذهب الغالب على الشعر هو المبالغة^(٢)، إلا أن المبالغات منها ما يكره ومنها ما يستحسن في الشعر ويستحسنه الشعراء^(٣) ويرغبون فيه^(٤)، لكن المعيار الأخلاقي لا يرى فرقاً بين النوعين، فهي وإن استحسننت «ليس فيها مَخْلَصٌ من الكذب»^(٥)، والكذب رذيلة، ولذلك نجده يخفف من مبالغته في تصوير جود مرثية الشريف الموسوي^(٦) رغم كونها تجسيداً لفضيلة الجود، فيقيدها في شرحه للبيت في آخر حياته بقدره الله كما يتبين من قوله: «وقوله: إن زاره الموتى، أي أن هذا الميت كريم، فإن زاره الأموات في قبره ففي قدرة الله سبحانه أن يَقْضِيَ له أن يَكْسُوهُمْ إكفاناً جُوداً عوضاً من الإكفانِ البالية، فإن لم يكن ذلك جازاً أن يخلع عليهم كَفَنَهُ. وهذه من المبالغة في الصفة بالجود»^(٧).

إن الولع الشعري بالمبالغة يدفع الشعراء أحياناً إلى تجاوزها من حيث هي وسيلة فنية للتعبير للشعر الشعري والإجادة فيه لجعلوها هي نفسها الغاية، فيؤدي ذلك بهم إلى الإفراط والإسراف «حتى يخرج الكلام إلى المحال»^(٨) ويصبح نوعاً من الاستخفاف المكروه بالعقل والاستهانة بمنطقه، كما كشف عن ذلك هو نفسه بعد توبته من الشعر عندما تعرض لشرح وصفه لسير المطايا في الليل في بيت السقط:

(١) انظر القسم الثالث.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ١٢ / تحقيق: ص ٣٠.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٢.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ١٨ / تحقيق: ص ٤٩.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٢.

(٦) قوله: إن زاره الموتى كساهم في البلى ... إكفان أبليج مكرم الاضياف. سقط الزند / ش: ص ١٢٨٨.

(٧) ضوء السقط: ورقة ٥٧ / تحقيق: ص ١٦٥.

(٨) نفسه: ورقة ١٥ / تحقيق: ص ١٠.

وَكُنْ يَرِيْنَ نَارَ الزَّنْدِ فِيهِ

فَلَمْ يُبْصِرْ إِذْ وَرَتْ الزَّنَادُ^(١)

فقد اعترف بأن البيت فيه «مبالغانِ مكروهتانِ، إحداهما الادعاء للمطايا أنها ترى نارَ الزندِ قبلَ أن تَخْرُجَ منه، والأخرى زعمُ الزاعمِ أنهنَّ لم يُبْصِرْنَ لما وَرَتْ الزنادُ - أي ظهرت النارُ منها - من شِدَّةِ الظلامِ»^(٢).

ومثل هذه المبالغات التي يزينها حمق الطباع لا تليق في رأيه إلا بمن حرمهم الله من نعمة العقل، ولا يشفع للشاعر لديه فحولته وحذقه إذا أتى بما يشبه ذلك من الأكاذيب والمستحيلات التي ينكرها العقل، فامرؤ القيس كان لجودة شعره من أصفياه، لكنه لم يغفر له رغم ذلك ما ورد من مبالغة وكذب في نونيته وصاديته، «فكلتاها تبكرُ بضميرٍ صاِدٍ، جاءَ فيهما بما يُنْكِرُه المُولَّدون ويُكِنُّ في الطباعِ الهدون مثل قوله:

لَهَا مِزْهَرٌ يَغْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ

أَجَشُّ إِذَا مَا حَرَكْتَهُ الْيَدَانِ

وقوله:

فِي شَرِيْنٍ أَنْفَاسًا وَهْنٌ خَوَائِفُ

وَتُرْعَدُ مِنْهُنَّ الْخُلَى وَالْفَرِيسُ

وبتلك نَكْرَةُ عند المحدثين ووارثي الصناعة مع المورثين»^(٣).

إن الإحالة التي كثرت في سقطياته نتيجة افتتانه بالشعر في مرحلة السقوط أصبحت بعد عرضه لهذه الصناعة على معيار الفضيلة والأخلاق عيباً من العيوب^(٤).

(١) سقط الزند/ ش: ص ٢١٢.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٦ ب / تحقيق: ص ٤٢.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ: عباس: ٢٢/١. وإشارته إلى المحدثين تلميح إلى أن الأحكام المتعلقة بالشعر ونقده مفاهيم استحدثت بعد الإسلام، ولم يكن الشعراء الجاهليون يعرفونها. انظر ما تقدم.

(٤) الصاهل والشاحج: ص: ٣٤٩.

لأنها بمقياس العقل كذب صراح، والكذب لديه «لا يحسنُ بأهلِ الإسلامِ ولا بأحدٍ من الناسِ»^(١) ولو كان خداعاً للعدو في الحروب^(٢) لأنه رذيلة، والشرعية والعقل يتأنيان بالمسلم ويكل إنسان عن الرذائل.

إن المبالغة في الكذب الشعري قد تكون مجرد تمرد على مقاييس العقل ومنطقه، يستحسن فيكون ادعاءً فنياً مقبولاً من الشعراء أو يستهجن فيكون إحالة مكروهة تعاب عليهم، لكن الكلف بلعبة الكذب الفني تجر الشاعر أحياناً إلى الاستهانة بالعقيدة والتطاول على القدرة الالهية فتصبح المبالغة غلوّاً وإغراقاً، بل ذنباً وإثمًا لا يُعد ظالماً - لديه - من عاقب عليهما، وقد «كان في المغرب رجلٌ يُعرَفُ بابنِ هانيٍّ وكان من شعرائهم المجيدين، فكان يَغْلُو في مدحِ المعزِّ غُلُوّاً عظيماً حتى قال يخاطبُ صاحبَ المِظْلَةِ:

أُمْدِيرَهَا مِنْ حَيْثُ دَارَ لَشَدُّ مَا

زاحمتْ تحتَ رِكَابِهِ جُبْرِيلاً

وحضرَ شاعرٌ يُعرَفُ بابنِ القاضي بينَ يَدَيِ ابنِ أبي عامرٍ صاحبِ الأندلسِ فأنشدَه قصيدةً أولُها:

مَا شِئْنَتْ لَا مَا شَاعَتْ الْإِقْدَارُ

فاحْكُمْ فانتَ الواحدُ القَهَّارُ

ويقولُ فيها أشياء، فأنكرَ عليه ابنُ أبي عامرٍ وأمرَ بجلده ونَقِيهِ»^(٣).

وجعلهُ ابنُ هانيٍّ من المجيدين قبل الإشارة إلى غلوه تلميح إلى أن الرغبة في التجويد الشعري لا سوء العقيدة هي التي تدفع الشعراء إلى الإغراق والغلو.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٥٢ - ٥٥٣.

(٢) نفسه: ص ٥٥٣.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٦١ - ٤٦٢.

وقد اعترف الشيخ بعد توبته من الشعر بأنه قد وقع هو نفسه في شرك هذا النوع من المبالغات عندما كان يتجمل بهذه الصناعة ويتباهى بها^(١)، واعتذر من ذلك وعده ذنباً لا يغفره إلا الله، «والله المستغفرُ من ذلك وغيره»^(٢) فقد ادعى لمدوحه في السقط أنه بنى بيتاً من جوهر العلياء كاد الناس يظنونهُ سماءً ثانية^(٣)، ويعد خمسين سنة استدرك ذلك وسأل الله إقالة العثرة في ما قاله بعد أن وصفه بأنه كذب صراح^(٤).

إن أشعار السقط كانت لدى أبي العلاء نموذجاً لكل ما يمكن أن يقود إليه البحث عن الجودة الشعرية، وإذا كان الغلو قد عد لديه في مرحلة الانتساب إلى الشعر مظهرًا من مظاهر التفوق الشعري، فإن نفس الغلو قد صار لديه عندما انتسب إلى الفضيلة والخير في مرحلة العزلة ذنباً ماضياً ندم على اقتترافه وحاول أن يكفر عنه بتوجيهه توجيهاً جديداً مرجعه الخير لا الفن: «وما وُجِدَ لي مِنْ غُلُوٍّ علقَ في الظاهرِ بآدميٍّ، وكان مما يَحْتَمِلُهُ صفاتُ الله تعالى فهو مصروفٌ إليه، وما يصلحُ لمخلوقٍ سَلَفَ أو غَبَرَ أو لم يُخْلَقْ بعدُ فإنه مُلْحَقٌ به، وما كان مَحْضًا من الميَنِ لا جهةَ له فاستقبلُ الله العَثْرَةَ فيه»^(٥).

وقد يبدو هذا الندم من حيث علاقته بشعره هو نفسه نتيجة منطقية لحلول المعيار الأخلاقي محل المعيار الفني في الحكم على الشعر، إلا أن الكشف عنه في خطبة السقط التي ظل فيها - رغم كونها إعلاناً عن استسلامه لمعايير الأخلاق - متمسكاً بأن الشعر معظم جيده كذب، كان بمثابة تحذير نقدي للشعراء من أن يتجاوزوا المبالغات المستحسنة إلى الغلو والإغراق، وهو ما يدل على أنه لم يستطع في خطابه النقدي الموجه إلى الشعراء أن يتخلص من سلطة المنظور الأخلاقي الجديد تخلصاً كاملاً عند التعرض للكذب الشعري وأنواعه.

(١) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٣٤ / تحقيق: ص ١٠١.

(٣) انظر قوله في سقط الزند / ش: ص ٢٩٢: فلو لا قال الله قال الناس أضحت ... ثمانية به السبع الشداد.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ١٤ ب / تحقيق: ص ٢٩، حيث قوله «وهذا من الكذب الصراح، نسال الله إقالة العثرة...».

(٥) خطبة السقط / ش: ص ١٠.

لقد عد الشاعر التائب الكذب في الشعر ضرورة فنية ورنيلة لا يقي منها - في رأيه - إلا السكوت، لأن الإجابة فيه لا تتأتى إلا بالمبالغة في الابتعاد عن الصدق وتصوير ما لا حقيقة له، ورغم ذلك فقد أرغمه التحول نحو الفضيلة على أن يدعو الشعراء ضمناً - وهو ينصحهم بالكذب - إلى كبح جماح الغريزة ومنعها من الغلو والإغراق في الادعاء الباطل.

إن قبح الكذب في الشعر يعود إلى كونه في حد ذاته رذيلة، لكن قبحه ليس مقصوراً على ذلك؛ لأنه يقترن برذائل أخرى تحت عليه ويحث عليها، وذلك ما يزيد الشعر ابتعاداً عن الفضيلة.

ولا ينكر أبو العلاء أن «المكرمة إذا شهدت لها القافية فهي ببقائها وافية، والمجد إذا حاطته القصيدة لم تعصف به النوب»^(١)، لكنه يعيب على الشعر أنه مطية التكسب، وأن طمع المتكسب في مال الممدوح يدفعه إلى النفاق والكذب والاستهانة بحقيقة الفضيلة بنسبة أصحاب الرذائل من الممدوحين إليها والشهادة لهم بها زوراً، فالشعراء خوفاً من الحجاج أو طمعاً في ماله كانوا يصفونه بالغيرة، «وإنما كان الحجاج يمدح فيوصف بأنه غيور كما يوصف الممدوح بالكرم وإن كان بخيلاً... ويروى أن عمر بن عبد العزيز كان يمدح الحجاج ويقول: لم يكن رجلاً دنياً ولا أخرة. وذكر عنه أن الحجاج يحبس النساء مع الرجال في حبس واحد، وهذا يدل على قلة الغيرة»^(٢).

والتكسب بالشعر قد يدر على صاحبه المال الكثير، لكن لا خير في كسب يأتي مما يجر إلى الجشع والنفاق والكذب وشهادة الزور وهي من أزدل الرذائل:

لَا خَيْرَ فِي جَزْلِ الْعَطَاءِ أَتَى
رَجُلًا بَأَنَّ كَلَامَهُ جَزُلٌ
يَزْجُو فَيَمْدَحُ غَيْرَ مُرْتَقِبٍ
رُبَّمَا وَكُلُّ مُقَالِهِ إِذْلٌ

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٤.

(٢) نكري حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٣٠/٤.

خَيْرُ لَقَمَرِي مِنْ جَمَائِلِهِ الْـ
كُومِ الْجِلَادِ جَمَائِلُ جُزْلِ
شَهَرَتْ سُيُوفَ الْقَوْلِ طَائِفَةً
كَذَّبَ وَأَفْضَلَ مِنْهُمْ الْمُزْلُ^(١)

وكما يمدح الشاعر الأشرار منافقاً كتباً يهجو الأخيار ظالماً مفترياً لأنه «غير صادق في المدح ولا في الهجاء... والنفوس بُنِيَتْ على السُّخْطِ وجُنِّي الذنوبِ»^(٢).

وأقبح من ذلك الزور والظلم الأكاذيب الشعرية التي يجاهر فيها الشاعر بالفاحشة ويزين المحرمات ويحث عليها، فعلمة يزعم مفترياً^(٣) أن الخمرة تشفي الصداع، وليست هي لدى أبي العلاء إلا شراباً ذمياً لا يجر إلا المضرة:
هِيَ الرَّاحُ أَهْلًا لَطُولِ الْهَجَاءِ

وإِنْ خَصَّهَا مَفْشَرُ بِالْمَدْحِ^(٤)

ويتغزل الشاعر فيصف ريق امرأة يجوز أن تكون حلاً^(٥) فيكون عديم المروءة لتغزله بزوجه، أو تكون محرمة عليه فيقر بالفاحشة^(٦)، أو يقول ذلك على الظن^(٧) فيكون كاتباً، أو يفترى على كرائم^(٨) قومه فيكون قاذفاً للأعراض، وأيا كانت حقيقة هذا الغزل فإنه يظل في جوهره حثاً على الفسق والفجور:

(١) اللزوم: ٢٧٨/٢. والعزل: الذين لا سلاح لهم أي لا السنة فصيحة لهم، والمقصود: الصامتون لعيهم.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٧٥.

(٣) انظر رسالة الغفران، ص: ١٤٢، حيث قوله: تشفي الصداع ولا يؤنيه صالبتها...

(٤) اللزوم: ٣٠٣/١. وفيه: «أهلاً بالنصب».

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٣٥.

(٦) نفسه: ص ٢٢٨ و ص ٢٩٦، حيث قوله «وأما أبو القطران الأسدي فصاحب غزل وتبطل وتوفر على الخرد وتعلم».

(٧) نفسه: ص ٢٣٥.

(٨) نفسه: ص ٢٢٩.

جَهَلْتُ أَقْاضِي الرَّيِّ أَكْثَرُ مَائِثًا

بِمَا نَصُّهُ أَمْ شَاعِرٌ يَتَقَزَّلُ^(١)

إن الشعر الجيد في ظاهره موزون من الكلام يطرب الأسماع وتلتذ له الغرائز، لكنه يخفي في حقيقته رذائل تخل بالمرءة وتؤذي الأعراض وتزين المنكرات، وتلك شرور لا يقي منها - لديه - إلا تقوى الله والتمسك بمعيار الفضيلة: «الشعرُ إذا جُعِلَ مَكْسَبًا لم يَتَرَكْ للشاعرِ حَسَبًا، وإذا كان لِيَغْيِرِ مَكْسَبِ حَسَنَ في الصفاتِ والنسبِ ما لم تُسَبِّ المَحْصَنَةُ وتُعَدَّ للعارِ المَظْعَنَةُ فَاتَّقِ رَبَّكَ... لا تَجْهَلُوا فضيلةَ الشعرِ فإنه يُذَكِّرُ الناسيَ، ويحلُّ عَزَمَةَ الفاتكِ، وَيُعْطِفُ مَوَدَّةَ الكاشِحِ، وَيُشَجِّعُ الجبانَ»^(٢).

II - جودة الكذب أو ضعف الصدق: معضلة الاختيار.

عندما نعود إلى رسالة الغفران التي ألفها أبو العلاء بعد اعتزاله ورفضه للشعر نلاحظ أنه - في مشاهدته الفنية الخيالية - أدخل معظم الشعراء المجيدين كامرئ القيس وبنو أمية إلى جهنم^(٣)، وأدخل غير قليل ممن عاش منهم في عصر الشرك كزهير وعبيد والأعشى^(٤) إلى الجنة.

وكما^(٥) لم تشفع لصفية امرئ القيس جودة أشعاره لم يحل نفوره من الأعشى دون دخوله فردوس الأدباء والشعراء، ولعل ذلك كان سيحدث في عالمه الخيالي لو قدر لهذه الرسالة أن تؤلف في مرحلة السقط، أي عندما كان منتسباً إلى الشعر ومفتوناً به.

(١) اللزوم: ٢٦١/٢.

(٢) خطبة الفصيح / إحكام صناعة الكلام: ص ٣٨. والملاحظ أن الشيخ يجعل مفهوم العفة الشعرية والطهر الأخلاقي الحقيقي متطابقين، ولكنه يرى النسب العفيف المقتن ببقوى الله أولى بالشعراء التفرغين لصناعة الشعر لقربه مما تحدث عليه الأخلاق.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٠٩ - ٣٥٩.

(٤) انظر نفس المصدر: ص ١٧٥ - ٢٤٦.

(٥) انظر ما تقدم، (مبحث الولاء الشعري).

لقد أنقذ الأعشى وعبيداً من سقر أبيات شعرية^(١) كان الأول قد نوى أن يمدح بها الرسول ﷺ، وبيت قال فيه الثاني:

مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَخْرِمُوهُ

وَسَأَلُ اللَّهَ لَا يَخِيبُ^(٢)

وبخل زهير وعدي فردوس الأدباء والشعراء لنفور نفس الأول من الباطل^(٣) ولأن الثاني كان على دين المسيح ولم يكن من الجهلة^(٤)، كما بخلها الحطيئة بالصدق^(٥) في بيت قاله، بينما ليم حساناً رغم دخوله الجنة على عدم استحياؤه من الرسول الكريم وهو يتغنى بالخمرة في أبيات مدحه بها^(٦).

ولم يكن هذا المصير الخيالي الذي اختاره الشاعر التائب لحسان إلا تلميحاً منه إلى أن زاد الشاعر الإنسان في بنيائه وأخرته تقوى الله والتمسك بالفضيلة لا الإجابة في الشعر والبراعة فيه^(٧)، وهو تلميح لا مرجع له إلا المعيار الأخلاقي الذي تبناه بعد عودته من بغداد.

إن الشعر المجود الذي يطرب الأسماع ويلذ الغرائز يصبح عندما يقاس بثمرته الحقيقية عبثاً من القول وعلماً لا تجنى منه فائدة، و«شَرُّ الْعِلْمِ عِلْمٌ لَا يُنْتَفَعُ بِهِ»^(٨)، فقد أبعد أمية بن أبي الصلت من طبقة الفحول ولم يتبوأ في الشعر المكانة التي

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٧٨ - ١٧٩.

(٢) نفسه: ص ١٨٦.

(٣) نفسه: ص ١٨٣.

(٤) نفسه: ص ١٨٦.

(٥) نفسه: ص ٢٠٧.

(٦) نفسه: ص ٢٣٥.

(٧) انظر رسالة الغفران: ص ٢٥٩، حيث المشهد الساخر الذي جعل فيه أبو العلاء ابن القارح يحاول أن يجعل نون جدوى نظم الشعر في خازن الجنان وسيلة إلى دخولها.

(٨) الفصول والغايات: ص ٣٣١.

تبوأوها لأنه «كان مُغرَى في الجاهلية بتمجيد الله وصِفَةِ الجنة والنار»^(١)، ولكنه رغم نزوله^(٢) عن طبقتهم كان لدى الشاعر التائب وحده الرابع لأنه اختار التجميل بالصدق والحق لا بالشعر الكاذب: «ولا تَجَمَّلُ بالكَذِبِ، خَسِرَ ذو الرُّمَّةِ، ما أَفَادَ مِنْ صِفَةِ حِمَارٍ وحَشْيٍ... ويأبُوسَ الفَرَزْدِقَ وجَرِيرٍ. وأَحْسَنَ أُمِيَّةُ كُلِّ الإِحْسَانِ، هو أَحْمَدُ مِنَ الْمُتَنَسِّبِينَ إِلَى حُجْرٍ وَحَجَرٍ، والمُرْقُشِ الأكبرِ ذي العُجَرِ، وطَرْفَةَ^(٣) وابنِ الوَضَّاحِ»^(٤).

وإذا كانت التوبة من الشعر التي أعلنها في خطبة السقط تعد تعبيراً عن اقتناعه بعدم جدوى هذه الصناعة في ميزان الأعمال لجنوحها إلى الشر والرديلة، فإن حرصه على أن يصرح في نفس السياق الذي أعلن فيه توبته بأن الكذب وحده^(٥) مصدر الجودة الشعرية، كان اعترافاً نقدياً منه بأن قياس الشعر بالمعيارين النقدي الفني والأخلاقي الفكري في آن واحد يضع الشاعر والناقد على السواء أما معضلة لا يخلص منها إلا التخلي عن أحد المعيارين، فالاحتكام إلى الأخلاق يجعل الشعر مرفوضاً ما لم يكن تصديقاً بالحق وحثاً على الفضائل وهداية إلى الخير^(٦)، لكن المقياس الفني يحكم بأن هذا الابتعاد عن الرذائل والشر للتخلي بالفضيلة يكون مقترناً بالبعد عن الجودة الشعرية والجنوح نحو الضعف والليونة.

(١) الفصول والغايات: ص ٣٦٠.

(٢) انظر مقدمة اللزوم، حيث يرجع ضعف شعره فيه إلى توخيه الصدق والخير.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٩، حيث يقول طرفة في أحد مشاهد الغفران: «وددت أنني لم أنطق مصراعاً وعسدت في الدار الزائلة إمرعاً، ونخلت الجنة مع الهمج والطغام».

(٤) الفصول والغايات: ص ٣٥٩.

(٥) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠، حيث قوله: «..... معظم جيله كذب....».

(٦) لا يختلف هذا التصور عن الأسس الفكرية الأخلاقية التي تبني عليها نظرية الأدب الإسلامي تصورها للإبداع. انظر مجلة الأدب الإسلامي: السنة ٢/ عدد ٥ / رمضان ١٤١٥ / فبراير ١٩٩٥ / إصدار رابطة الأدب الإسلامي العالمية: (مقالات مختلفة)، وانظر: ظاهرة الأدب المكتشف في كتب التراث / ص ٢٥ - ٣٤، حيث يناقش المؤلف هذه الظاهرة من منظور أخلاقي. وانظر: مجلة المشكاة ومجلة الوعي الإسلامي: عدد ٢٤٨ / شعبان ١٤١٥ / يناير ١٩٧٨ / الكويت: (مقالات مختلفة). وانظر: الأدب الإسلامي وصلته بالحياة لحمد الرابع الحسني النعوي، وأدب الصوحة الإسلامية لواضع النعوي، والإسلامية والمذاهب الأدبية لنجيب الكيلاني، وجمالية الأدب الإسلامي لحمد عروي إقبال، ومن قضايا الأدب الإسلامي لصالح أم.

وقد شغل هذا التنافر بين الجودة والفضيلة في الشعر النقاد منذ الاصمعي^(١) وظل يشغلهم بعد عصر أبي العلاء، فابن القارح رغم كرهه لأبي الطيب لا يتخذ من الكذب وضعف الدين مطية إلى مهاجمة شعره، ويكتفي بقوله: «وكذب والله لقد كان يتحرش بالكارم ويتحكك بها، ويحسد عليها أن تكون إلا منه وبه. وهذا غير قاذح في طلوة شعره وروث ديباجته، ولكني أعتاظ على الزنادقة والملحدين الذين يتلاعبون بالدين»^(٢)، وابن حزم ينتهي إلى أن المواعظ والحكم والمدائح النبوية خارجة عن حد الشعر^(٣) لأنها تبني على الصدق بينما يبني الشعر على الكذب، رغم أنه كان يعدها من الوجهة الأخلاقية نافعة لتربية الفتیان لما فيها من خير.

وقد صرح ابن لُبَّال بأن «الشعر لو كان كذب صدقاً وباطل حقاً، وكان الوصف فيه على الظاهر لا على التأويل لَسَخَفَ»^(٤)، ولم يتردد ابن خلدون في الجزم بأن الشعر في الربانيات والنبويات^(٥) بعيد عن الجودة لأنه ليس إلا ترديدًا لما هو متداول بين جمهور الناس من المعاني الصادقة، والصدق إنما يراد من الأنبياء، ولافتقار الشعر إلى الكذب وضع ابن خفاجة مقدمة ديوانه معتذرًا فيها ضمنيًا عن تنكبه الصدق ولجؤه إلى الكذب والتخييل^(٦).

ولا يبدو موقف أبي العلاء من الشعر في ظاهره خارجًا عما هو معروف لدى النقاد والفلاسفة، لأنه كان في مرحلة انتسابه إلى الشعر يتبنى المعيار النقدي الفني

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١ / ٣٩، حيث ينسب إلى الاصمعي كلامًا معناه: «أن الشعر باب من أبواب الباطل فإذا أريد به غير وجهه ضعف». وانظر الموشح: ص ٦٢.

(٢) رسالة ابن القارح: ص ٣٠.

(٣) التقريب / نقلًا عن تاريخ النقد ص ٤٨٧.

(٤) روضة الأديب / أبو تمام وأبو الطيب: ص ٢٠٢.

(٥) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥.

(٦) انظر خطبة ديوانه: ص ١١، حيث قوله: «وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال».

وأصبح في مرحلة التوبة يتبنى المعيار الأخلاقي، إلا أن ما يبدو مشكلاً في هذا الموقف أنه ظل في نفس الحين الذي تحول فيه إلى المعيار الأخلاقي يعترف بصحة المعيار النقدي الفني وفاعليته الجمالية، وهو ما يكشف عن خبرة نقدية فكرية تعود إلى أنه كان - خلافاً لكل من سواه من الشعراء والنقاد علماء وفلاسفة - هو نفسه الشاعر والناقد والتائب، فالشعر والفضيلة لديه ضدان متناقضان ومتنافران بالضرورة لأن الأخلاق تنهى عن الرذائل وهذا الفن لا يوجد إلا بها.

إن الشاعر يبني تصوره لتعارض الخير والشر في أحد أبيات اللزوم^(١) على «ما رُوي في الحديث من أن الإنسان إذا قبلَ أوامرَ الله فكأنه مَلَكٌ، وإن خالفها فكأنه عَفريتٌ مارِدٌ»^(٢)، وهذه الصورة نفسها هي ما يبني عليه مستثمراً خرافة شياطين الشعر^(٣)، حكمه النقدي الذي يجزم فيه بأن الجودة الشعرية والخير لا يلتقيان: «فليت شعري مَنْ يقولُ المنظومَ في خاطِرِهِ أَجَنِّي مَرَدٌ، أَمْ مَلَكٌ بِالْعِبَادَةِ تَفَرَّدَ، قَدْ جَرْتُ فِي نَلَكٍ، خُلِدُهُ مَأْهُولٌ بِالْقِرَانِ فَلَا يَسْلُكُ عَفْرِيَّتَ فِي صَدْرِهِ وَالْمَلَائِكَةُ لَا تَنْطَلِقُ بِمِثْلِ شَعْرِهِ»^(٤).

فهو لا يجد أية مبالغة في أن يشبه الرجل بالملائكة إذا نسب إلى الخير أو بالشياطين إذا نسب إلى الشر، لكنه لا يستسيغ أن ينسب إليهما جميعاً في أن واحد، ولذلك نجده لا يخفي تعجبه من قبول بعض قضاة المسلمين شهادة عدول شعراء جمعوا بين قول الشعر ومباشرة فرض الكفاية هذا، فالمسلمون لا يعدمون أنكياء بررة يؤدون عنهم هذا الفرض لأن كل «من كان ثقة فهو العدل المقبول»^(٥)، لكن كيف يستطيع الرجل من هؤلاء أن يكون في الحين نفسه شاعراً كذاباً وعدلاً ثقة؟

(١) قوله: ناس إذا نسكوا عدوا ملائكة ... وإن طغوا فهم جن عفاريت. اللزوم: ١٩٩/١.

(٢) زجر النابح: ص ٣٧.

(٣) انظر ما تقدم، والمرشد: ٨٤٣/٣ - ٨٤٧.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٠٦.

(٥) نفسه: ١٥٣ - ١٥٤.

إن النظر إلى الشعر من خلال المنظورين الفني والأخلاقي يوقع الشاعر بالضرورة في شرك واحدة من معضلتين اثنتين: التوفيق بين الخير والشر أو الاختيار بينهما. أما التوفيق بينهما فقد كان - لديه - كما جزم بذلك في مقدمة لزوميته^(١) متعذراً لأن حلول الفضيلة في الشعر يعني تخليصه الضمني من الرذيلة، وتخليصه منها تضحية بالمصدر الأول للجودة الشعرية وحكم على المنظوم بأن يكون ملازماً للضعف والليونة، ولا يرضى الشاعر أيّاً كانت رتبته لمنظومه بأن يوصف بالضعف والرداءة لأن رديء الشعر «ينقصُ ويجْدِبُ»^(٢)، والشعراء إنما يفتخرون ويتباهون بجودة الشعر لا بضعفه.

وإذا كان أبو العلاء قد تجرأ فأغضب أحد جلسائه عندما صرح له بأنه لم يسمع في أمر الحسين بن علي (ض) شعراً يجب أن يحفظ^(٣)، فلائنه كان يريد أن يثبت لتلامذته أنه كان ما يزال رغم تنكره للشعر وتوبته منه مقتنعاً بأن الخير والجودة لا يجتمعان في الشعر لتعذر التوفيق بينهما فيه.

وأما الاختيار بينهما فإن اللجوء إليه كان يلزم الشاعر بأن يدرك أنه لن يستطيع أن يسير إلا في طريق واحد من اثنتين: طريق الخير أو طريق الشعر، وهو ما سيجعله يتخلى بالضرورة عن واحدة من صفتين: صفة الشاعر أو صفة الفاضل.

إن محاولة الشاعر التوسط والاعتدال بالتوفيق بين الطريقتين ستمكنه دون شك من الاحتفاظ بلقبه، لكنه سيكون لقباً مجرداً من صفة المجيد ومقترناً بسبة الضعيف وإن أصبح ينعت بالصالح والفاضل، أما الاختيار بينهما فنتيجته لديه تكون إما

(١) اللزوم: ٢٩/١.

(٢) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٣) إرشاد الأريب: ١٢٨/٣.

الانتساب إلى الشعر وخسران الخير والفضيلة، وإما الانتساب إلى الخير و«خسران» لقب الشاعر، وقد اختار أبو العلاء في مرحلة طويلة من حياة العزلة^(١) أن يخسر هذا اللقب ليسير في طريق الخير الصرف، لأن ذلك كان أهون عليه من أن يخسر صفة المجيد^(٢) وحدها ويستبدل بها الضعيف.

وليس هذا الاختيار إلا الخلاصة السلوكية لمعادلة تقية / فكرية يكون فيها للفضيلة موقع متوسط بين طرفين أحدهما الشعر وثانيهما الشاعر، فإما أن ينقل الشعر إلى الفضيلة ويخل في الخير فيصبح نظماً ليناً ضعيفاً، وإما أن ينتقل الشاعر نفسه إليها فيصمت، والصمت أهون وأخف.

ويبدو أن أبا العلاء في اختياره الصمت كان ينظر إلى تجربتين قديمتين: تجربة حسان الذي دخل شعره في الخير لما أسلم فلان وضعف^(٣)، وتجربة لبيد الذي أثر الصمت^(٤) فجنب شعره ما نعي على الأول، ولذلك حرص في لزومياته على أن يعلن أنه في توبته من الشعر كان متشبهاً بهذا الشاعر^(٥).

ولا يعد الشيخ الصمت عيباً يشين الشاعر إذا لم يكن إصفاً وكان اختياراً يدرك صاحبه أسبابه ونتائجه، ولذلك نجده يصرح في خطبة السقط وهو يعلن عن صمته وسكوته عن نظم الشعر بأن العبرة في الحكم على الشاعرية ليست بكثرة المنظوم ولكن بجودته، فالري ليس على التشاف والثمرة الواحدة من الشجرة تنبئ بحلاوتها عن غيرها من الثمار^(٦).

(١) هي المرحلة التي تحول فيها من الشعر إلى أدب التسييح غير الموزون، ثم إلى نظم اللزوميات فالاستغفار فجاءع الأوزان. أي المرحلة السابقة لنظم الرعيات كما سنوضح في بحث لاحق.

(٢) انظر قوله في خطبة السقط / ش: ص ١٠: «رغبة عن أدب معظم جيده كذب، ورديته ينقص ويجذب».

(٣) الموشح: ص ٦٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٢١٥ - ٢١٦، والشعر والشعراء: ٢٧٥/١.

(٥) انظر قوله في اللزوم: ٣٨/١ إذا قلت شعراً لست فيه بحائب ... فما أنا إلا تائب كليد. وانظر الفصول والغايات ص ٢٦٢.

(٦) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

ويردد نفس الحكم ملمحاً إلى صمته من خلال إشارته إلى أن شهرة ليبيد في الشعر كانت لإجاداته وفحولته أوسع من أن يقتلها سكوته بعد إسلامه: «... فيقولون: مَنْ أَنْتَ؟ فيقول: أنا لَبِيدُ بْنُ رَبِيعَةَ بْنِ كَلَابٍ، فيقولون: أَكْرَمْتَ أَكْرِمْتَ، لو قُلْتَ: «لَبِيدٌ» وَسَكَّتْ لَشَهْرَتْ بِاسْمِكَ وَإِنْ صَمْتٌ، فما بالك في مغفرة رَبِّكَ؟»^(١).

إن تجربة ليبيد كانت لدى أبي العلاء المرجع النقدي للصمت المختار لأنهما كليهما صمماً قارين لا عاجزين طمعاً في مغفرة الله واتباعاً للحق، ولم يكن التائب الثاني مفتقراً إلى المجد الشعري القادر على دفع شبهة صمت الإصغاء عنه، فشهرة أشعار السقط كانت أوسع من أن يغطي عليها سكوت التوبة.

لقد كان من نتائج تحكيم أبي العلاء المعيار الأخلاقي في النظر إلى الشعر عيوبته^(٢) إلى السقطيات لتخليصها من بعض ما ندم عليه من غلو وتبطل، وبذء الشعر والأدب الدينيوي مدة قبل تحله المحتشم من التوبة وتقنعه بنمط اللزوم^(٣)، لكنه ظل رغم كل ذلك وفياً للمعيار الفني في تصويره لجماليات الشعر، فَصَدَّقَ الشعراء النصيح ولم يوهمهم^(٤) بأن للشعر الجيد طريقاً آخر غير الرنيلة، وصان حقيقة الشعر النقدية فلم يرسم له صورة ثائية يزعم فيها أن الجودة الشعرية غير مفتقرة إلى الكذب والباطل.

ويبدو من صرامة هذا الاختيار أنه ظل مدة ما حائراً بين أن يصمت فيقتل الشاعر وبين أن يوفق بين الشعر والفضيلة فيقتل الشعر، لكنه بإعلانه التوبة واختياره الصمت أثبت أنه أثر - حباً في الفضيلة وصوناً للجودة الشعرية - أن يحفظ للشعر استقلاله ويضحي بشاعريته دونه ويبحث عن بدائل أخرى، ولم تكن هذه البدائل لتنسيه أنه كان الشاعر الذي وهب الله له الغريزة الكفيلة بجعله وإن تأخر زمانه قادراً على الإتيان بما لم تستطعه الأوائل.

(١) رسالة الغفران ص ٢١٥.

(٢) انظر ما تقدم: إنجاز السقط.

(٣) انظر توضيح ذلك في البحث اللاحق.

(٤) انظر المدخل المتعلق بمعضلة الاختيار بين جودة الشعر الكاذب وضعف الشعر الصالح.

لقد رحل الشاعر الطموح إلى بغداد متشوقاً إلى ما لم تيسره له المعرفة، ثم عاد
منها خائباً ليعلن شكه في جدوى كلام لم ينفعه في الدنيا بله الآخرة، فكانت التوبة
من الشعر وكانت عزلة الصمت.

الفصل الثاني

البحث عن البدائل

إذا نحن استثنينا بعض الرسائل التي بعث بها ابتداءً أو ردًّا إلى بعض أقرابه وأصدقائه، نلاحظ أنه لم يصنف قبل اعتزاله وتوبته من الشعر إلا ديوانه سقط الزند رغم أن شخصيته العلمية كانت عندما رحل إلى بغداد قد اكتملت كما ذكر هو نفسه^(١)، ولذلك تستحق السنين التي عاشها في المعرة والعراق قبل أن يطلق الشعر ويعتزل أن توصف بأنها مرحلة الانتساب إلى الشعر.

أما المؤلفات الغزيرة^(٢) التي ألفها في مختلف الفنون والعلوم فهي وليدة نصف القرن الذي أمضاه في محبسه الاختياري بالمعرة، فهل كانت هذه الثروة الأدبية الفكرية طاقة تعبيرية حبست مدة ثم تفجرت بعد رفضه للشعر الذي كان يمنعها من الظهور، أم كانت مجرد بدائل حاول بها أن يتحرر من نداء غريزة قول الشعر الذي عشقه وظل مفتوناً به إلى أن أجبره معيار الفضيلة على التكر له.

إن التراث العلاني الغني الذي ينتسب في جله^(٣) إلى مرحلة العزلة كان مزيجاً من التصانيف، بعضها منشور وبعضها استعار من الشعر أوزانه وقوافيه، وبعض هذا المنشور والموزون كان أدباً دنيوياً صريحاً وفكراً لغوياً علمياً متعدد المناحي، وبعضه الآخر كان تسبيحاً وتذكيراً ومواعظ وتأملات فلسفية في علو الخالق وسفالة المخلوق.

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٧٨، حيث قوله: «ومذ فارقت العشرين ما حدثت نفسي باجتداء علم من عراقي ولا شام».

(٢) انظر ثبت مؤلفاته في معجم الأدباء: ١٤٥/٣ وما بعدها، والإتصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٣) إلا سقط الزند ورسائل جد قليلة كما ذكرت من قبل.

ولم يكن هذا التنوع في الأشكال والمضامين إلا ترجمة للتحويلات التي عرفها موقفه من الكتابة عند إعلان العزلة، إذ يفيد بعضها أنه اختار الصمت أو عزلة اللسان مدة قبل أن يعود إلى فن القول على استحياء متدرجاً من التسبيح إلى الأدب الديني الصريح.

ورغم خوضه في التأليف العلمي الفكري يظل تصنيفه الفصول والغايات ثم نظمه^(١) - اللزوميات مقيدة بمقدمتها النقدية التي تحدد للمتلقي - قبلاً - قيمتها الشعرية الفكرية، و«استغفر واستغفري» فجامع الأوزان فالدرعيات، علامات إنجازية تكشف لنا عن أنه وجد تطبيق الشعر وأدب الدنيا أصعب مما تصوره، وعن أن الحنين إلى الشعر ظل يعاوده معاودة أدت إلى نوع من التطفل المحترس المتحفظ حاول فيه أن يوفق بين ميل غريزته إلى الموزون، وبين موقفه الأخلاقي الرافض لردائل الشعر التي ظلت تعد لديه مكنم الجودة في القريض.

(١) فضلاً عن الأبيات التي تناثرت في بعض رسائله.

المبحث الأول

بين الصمت والتسبيح: آفة الأدب الدنيوي

ذكر أبو العلاء في تقديمه لآخر مؤلف صنفه أنه ألزم نفسه عندما اعتزل الناس ولزم بيته سنة ٤٠٠هـ بالآي يرسل «في ما يتصل بكلام العرب بِنْت شَفَّة»^(١)، ونجد في ما نقله الحموي وابن العديم من كلام الشاعر ما يفيد أنه جعل الغاية من لزومه بيته التفريغ إلى تسبيح الله وتمجيده^(٢).

ولم يكن هذا التنبيه على اقتران نبذ كلام العرب لديه بالعزلة والتفريغ للتسبيح مجرد ديباجة شكلية لما كان الشيخ يريد إصلاحه، ولكنه كان تذكيراً منه لتلامذته ولغيرهم من قراء آثاره بأنه بتطبيقه الشعر واعتزاله الناس دخل مرحلة سلوكية فكرية جديدة أصبح همه فيها التفكير في آخرته وما انخره لها، واستدراك الزمن الذي أضاعه في قرض الشعر وارتياك دور العلم ومجالس الأدب، والتكفير عما كان لسانه يتحرك به من باطل ويزينه من رذيلة.

وإذا كان العزم على التفريغ لتسبيح الله تعالى وتمجيده وسيلة من الوسائل التي سعى بها إلى التكفير عن ذنب^(٣) الشعر والأدب، فإن ما ميز هذا التسبيح أنه أصبح نواة لأدب جديد أساء بعض الناس فهم الغاية منه فتحاملوا عليه.

(١) خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١، وشرح التبريزي / شروح: ص ٥.

(٢) انظر إرشاد الأريب: ١٤٥/٣، حيث ينقل الحموي قول أبي العلاء: «لزمْتُ مسكني منذ سنة أربع مائة، واجتهدت على أن أتوفر على تسبيح الله وتمجيده». وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٥، حيث ينقل ابن العديم نفس الكلام مع إحلال «تمجيده» محل «تحميده».

(٣) انظر قوله: جنيت نذباً وإلهي خاطري وسن ... عشرين حولاً فلما نبهت اعتذراً. سقط الزند / ش: ص ١٧٠٢.

أولاً - سكوت الندم وتسبيح التكفير:

قد لا أكون مبالغاً إذا ما نهبنا إلى أن أهم مظهر لتمكن المعيار الأخلاقي من فكر أبي العلاء ندمه على انتسابه إلى الشعر قبل مرحلة العزلة، وتشكيكه في جدوى الأدب مطلقاً إذا ما نُظِرَ إلى العواقب والتزود ليوم الحساب.

إن حقيقة الأشعار التي نظمها والمعارف التي استصحبها في صدر العمر فرغت اسمه وذكره بين العامة ^(١) قد كُشِفَتْ له فتبين له أنها أساطير ^(٢) باطلة كآساطير الأولين، وما ندم عليه الشاعر التائب أنه سير بين الناس ديواناً مليئاً بالباطيل لم يستطع تداركه بعد التوبة لأنه كان قد سار: «فاعلم أيها المسكين أن الأيام شهودٌ لك وعليك، فإن تَمَالَأتْ على تَرْكِيتِكَ فانتَ السعيد، وإن تَوَافَقَتْ على تَكْفِيرِكَ فانتَ حاملُ العبءِ الثقيل، وإن جَرَّحَ بعضها شهادةً بعضُ فإن الله كريمٌ. أيها اليومُ الحاضرُ إن أمسَ نَهَبَ وانتَ أقربُ الأيامِ إليه، وقد حَمَلَ عني كتاباً يَشْتَمِلُ على الغفلةِ والتفريطِ فَدَرَاكِه نَرَاك، إن فاتَكَ فأتنا أَحَدُ الهالكين» ^(٣).

إن الشعر وما يلحق به من أصناف الأدب الدنيوي ليس في ظاهره إلا كلاماً مؤلفاً قد يُحَسِّنُ في العقول ما ليس كذلك، و«رُبَّ كلامٍ منقولٍ أَكْرَهُ من جَوَانِ العُشْرَاتِ» ^(٤). واليد تصوم عن المحرمات لكن اللسان ^(٥) المعدود من أشرف الأعضاء لذكره الله وإفصاحه بتمجيده ^(٦) قد يفطر، و«ليس للسانٍ نَذْبٌ وإنما الذَنْبُ لِحَرِّكَ اللسانِ» ^(٧)، ولم

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٩٥، حيث قوله: «وإن العامة عهدتني في صدر العمر استصحب شيئاً من أساطير الأولين، فقالت عالم والناطق بذلك هو الظالم».

(٢) انظر الهامش السابق

(٣) الفصول والغايات: ص ٣٧٧ - ٣٧٨. واللوح: أي اللوام.

(٤) نفسه: ص ٩٥. والجوان: جمع جان وهو الثعبان، والعشرات: أشجار تالفها الثعابين.

(٥) نفسه: ص ٣٩٠.

(٦) انظر زجر النابح: ص ١١١.

(٧) الفصول والغايات: ص ٣١٧.

يجد الشاعر التائب أدق من مفهوم الطهر والنجاسة وأحكامهما لدى الفقهاء لتصوير
دنس القول النجس الذي قد يتحرك به اللسان:

يَقُولُ كَلَامًا فَوْكَ يُوجِذُ بَعْدَهُ

كَذِي نَجَسٍ يَحْتَاجُ مِنْهُ إِلَى الْغَسْلِ^(١)

I الاحتماء بالصمت:

إن أول خطوات التطهر من مثل هذا النجس ومن كل ذنوب القول - في رأي أبي
العلاء - السكوت والصمت:

بَاءَ الْكَلَامُ بِمَائِمٍ وَالصُّمْتُ لَمْ

يَكُ فِي الْأَعْمِّ بِمَائِمٍ لِيَبُوءَ^(٢)

ويبدو أن فلسفة الاحتماء بالصمت التي تبناها في بداية حياة العزلة أصبحت
لديه مذهباً فكرياً دعا إليه كل راغب في النجاة من عواقب القول:

الزَّمِ الصُّمْتَ إِنْ أَرَنْتَ نَجَاةً

لَيْسَ خُضُوحٌ مَنُطِقِي مِثْلَ غَمْرِ^(٣)

لقد حاول الشيخ بعد تويته من الشعر أن يجعل الصمت أوعزلة اللسان سجناً
آخر يحبس فيه الكلم بعدما أُرْخِيَ عصر الشيبية طوله، لكن الذين أفسدوا عليه عزله
أفسدوا عليه أيضاً صمته:

وَمَاذَا يَبْتَغِي الْجُلُوسُ عِنْدِي

أَرَأَيْتُمْ مَنُطِقِي وَارِدَتْ صَمْتِي^(٤)

(١) اللزوم: ٣١٨/٢.

(٢) نفسه: ٦٢/١.

(٣) نفسه: ٥٩٨/١. وانظر قوله: واصمت فإن كلام المرء مهلكة... وإن نطقت فأفصح وإيجاز. نفسه: ٦٢٢/١. وانظر:
١٥٢/١، ٣٣٩، ٤٣٩، و٤٣١/٢.

(٤) اللزوم: ٣٣٠/١.

وإذا كان الانتساب إلى الفصاحة والشعر رتبة يسعى الناس إلى التجل بها
وغايةً يجهدون للوصول إليها، فإن ما تكشف له بعد احتكامه إلى مقياس الفضيلة
والخير أن كل ذلك ليس وإن بهر الناس إلا هذياناً:

وَأَلْفَيْتُ الْفَصَاحَةَ عَنْ لِسَانِي

مُسَلِّمَةً إِلَى الْعَرَبِ اللَّبَابِ

شُعُولُ يَنْفَخِينَ بِغَيْرِ حَمْدٍ

وَلَا يَزْجِفْنَ إِلَّا بِالنُّبَابِ

نُرُونِي يَفْقِدُ الْهَذْيَانُ لَقْظِي

وَأُغْلِقُ لِلْجَمَامِ عَلَيَّ بَابِي^(١)

وقوي هذا الإحساس بتفاهات الشعر ليصبح إحساساً بتفاهة كل ما يخوض
فيه العلماء في مجالس الدرس، فكما تبين له أن المنظوم هذيان يتفوه به الشعراء تبين
له أن النحو هذيان اللغويين وأن علم الكلام هذيان أهل الجدل:

أَفْ لِمَا نَحْنُ فِيهِ مِنْ عَنَتٍ

فَكُلُّنَا فِي تَحْيُلٍ وَدَلَسٍ

مَا النُّحُو وَالشُّغُرُ وَالْكَلَامُ وَمَا

مُرْقَشُ الْمُسَيَّبِ بْنِ عَلَسٍ^(٢)

لقد كذب النحاة - في رأيه - حين زعموا أنهم يعلمون «لَمْ رُفِعَ الْفَاعِلُ وَنُصِبَ
الْمَفْعُولُ، إِنَّمَا الْقَوْمُ مُرْجَمُونَ وَالْعِلْمُ لِعَالِمِ الْغَيْبِ خَالِقِ الْأَدَبِ وَالْأُدَابِ»^(٣)، والله لا
يسخط على العبد إذا لم يدر «لَمْ ضُمَّتْ تَاءُ الْمُتَكَلِّمِ وَفُتِحَتْ تَاءُ الْخِطَابِ»^(٤).

(١) اللزوم: ١٦٦/١.

(٢) نفسه: ٧٠/٢.

(٣) الفصول والغايات: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ص ٧٣.

ويبدو أن الشيخ ظل مدة ما بعد اعتزاله يتجنب الخوض في الأدب كما يتضح من اعتذاره ومعاتبته الخفية لرجل كتب إليه يسأله عن قضية أدبية لعل إحدى السقطيات كانت فيها مستهدفة: «مَنْ عَدَا بَقَرَعٍ ضَالٍ فَقَدْ بَعْدَ عَهْدِي بِالنُّضَالِ، أَلَمْ يَبْلُغَكَ أَدَامُ اللَّهِ عَزَكَ أَنِّي دَفَنْتُ الْأَدَبَ إِلَى جَانِبِ كُلَيْبٍ وَعَقَدْتُهُ بِأَنْزَنِ الضُّبَيْبِ... وفارقتَه فِرَاقُ الْوَكْرِيِّ الزَّانِ وَالْبَكْرِيِّ أَخْتِ هِزَّانَ... وَمِنْ النَّجَابَةِ تَرَكَ الْإِجَابَةَ لِأَنَّ الْكَلِمَةَ إِذَا لَمْ تَكُنْ صَوَابًا كَانَتْ السَّكَنَةُ لَهَا جَوَابًا، فَإِنْ أَجَبْتُ فَمَكْرَهُ أَخُوكَ لَا بَطْلُ... الْمُعْتَرِضُ بِهِذِهِ الْمَقَالَةِ مُحَرِّقٌ بِنَارِ الْحَسَدِ...»^(١).

وإذا كان إلحاح الناس عليه قد فرض عليه أن يخرج عن صمته ويعود إلى الخوض في الأدب عودة اضطرار كما ذكر ذلك هو نفسه، فإنه ظل يذكر الملحين عليه بأنه مفتقر في ما يمليه وهو نافر إلى الرغبة والجد اللذين كانا يعتوراناه في عهد الشيبية عند مزاوله الأدب: «وَقَدْ حُرِّمَ عَلَيَّ الْكَلَامُ فِي هَذِهِ الْأَشْيَاءِ لِأَنِّي طَلَقْتُهَا طَلَاقًا بَائِنًا لَا أَمْلِكُ فِيهِ الرَّجْعَةَ، وَنَكَحْتُ أَنِّي وَجَدْتُهَا فَوَارِكٍ فَقَابَلْتُ فِرْكَهَا بِالصَّلَفِ، وَأَلْقَيْتُ الْمَرَامِي إِلَى النَّازِعِ وَخَلَيْتُ الْخُطْبَ لِرِقَاةِ الْمُنَابِرِ، وَكُنْتُ فِي عِدَانِ الْمَهَكَةِ أَجْدُ إِذَا زَاوَلْتُ الْأَدَبَ كَأَنِّي عَارٍ يَعْثُمُ أَوْ أَقْطَعُ الْكَفَيْنِ يَتَخَتَّمُ»^(٢)، ولذلك كان ينبه من ظل يثق في علمه منهم على أنه لإعراضه عن الأدب قد أصبح أقرب إلى الجهال^(٣) منه إلى العلماء: «لَوْ أَعْرَضْتُ الْأَعْرَبَةَ عَنِ النَّعِيبِ إِعْرَاضِي عَنِ الْأَدَبِ وَالْأَدِيبِ لَأُضْبَحَتْ لَا تُحْسِنُ نَعِيبًا»^(٤).

(١) رسائله / عطية / ص ١٠٢ - ١٠٤.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٥٣. ويبدو أن المحقق لم يفهم النعم كما يتضح من شرحه له بنقيض ما قصد إليه أبو العلاء (هامش ٩)، ومن إيراده «أحد» عوض «أجد»، مخالفًا ما ورد في جميع النسخ، وما أثبت الميمني في ما نقله من الرسالة (أبو العلاء وما إليه: ص ٢١).

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ٤٩، حيث قوله: «غريت بي العامة من شب إلى دب يزعمون أنني من أهل العلم وأنا منه خلو إلا ما شاء الله، ومنزلتي إلى الجهال أدنى منها إلى الرهط العلماء».

(٤) نفسه: ص ٤.

إن استجابته لمن كانوا يلحون عليه تدل على أنه كان رغم إعلان الصمت وتطبيقه الأدب يحن إلى هذه الصناعة عندما تذكره العامة بها فتضعف مقاومته لإغرائها، لكنه كان يكره من نفسه ذلك لأنه بجمعه بين الإعلان عن رفضها وبين العودة إليها يكون كالمموءه، والتمويه خلق ذميم^(١).

أما الأدب من حيث هو شعر ذو شرائط تتحكم فيها الغريزة فقد كان في سكوته عنه ورفضه له صارماً متشديداً كما يؤكد ذلك هو نفسه في اعتذاره لبعض أصدقائه عن إجابته بمثل الشعر الذي كتبه إليه: «إنما أجبتُه بَنَتِيرٍ دون نَظِيمٍ لأنِّي منذ سنواتٍ قد أعرضتُ عن تلك الَهَنَوَاتِ»^(٢).

إن فلسفة الصمت التي تبناها الشيخ ودعا إليها امتدت في بداية مرحلة العزلة إلى كل أصناف الصناعة الأدبية فعطلتها مدة قبل أن يعود إليها مضطراً كما قال، أو لعجزه عن مقاومة إغرائها وندائها، إلا أن سلطة هذه الفلسفة على الشعر كانت أقوى، فالفصائد كانت تتزاحم على لسانه لكن الصمت أراد لها أن تعنس:

أَلَمْ تُرْنِي حَمِيْتُ بَنَاتِ صَدْرِي

فَمَا زُوجْتُهُنَّ وَقَدْ عَشِيَتْ^(٣)

ولعل إحساسه بتفاهة متعة الشعر بالقياس إلى لذة الصمت كان وراء إسكاته بعض شعراء رحلة الغفران وإصماته إياهم وتشخيصه الفني لهم في صورة الناسي العاجز عن تذكر بيت من الشعر أو نظم قافية، فمن دخل النار منهم كان منهولاً بالعذاب^(٤) عن الشعر، وتميم بن أُبَيٍّ يحلف بالله أنه ما دخل من باب الفردوس ومعه

(١) رسالة الملائكة: ص ٥٠.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٣) اللزومات: ٥٢٧/٢.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٢٤١، ٢٤٤، ٢٤٩.

كلمة من الشعر والرجز^(١)، والشماخ قد شغلته لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات^(٢)،
وحميد قد نهل عن كل ميم ودال وشغل بملاعبة الحور الخدال^(٣)، ولبيد يرفض أن يعود
إليه في الدار الآخرة بعد أن تركه وتاب منه في الدار الخادعة^(٤)، وكيف يتحرك اللسان
في اليوم الآخر بكلام لا يفتح للشاعر باب النعيم إن لم يكن سبباً في حرمانه منه.

إن الطمأنينة التي وجدها أبو العلاء في الصمت والسكوت عن قول الشعر جعلته
يحتقر المجد والجاه والغنى وما أشبه ذلك من الرتب الدنيوية التي كان قادراً على
بلوغها بشعره وأدبه، وتكشف رسائله عن أن صدقة بن يوسف الفلاحى استدناه إلى
بلاط الأمير عزيز الدولة فاعتذر وهو معتز بأنه باقتصاره على السمع دون الكلام قد
أصبح سعيداً سعادة شهداء بدر، يوهم سكوتهم أنهم حرموا الحياة بينما هم أحياء
في النعيم: «من لا يَصْلُحُ لِمَجَالِسَةِ النَّظَرَاءِ فَكَيْفَ يُنْتَقَبُ لِلْسَادَاتِ الْكُبَرَاءِ... هل أُمِّلُ
من الله ثواباً، وإنما أنا كَقَتْلَى بَدْرٍ أَسْمَعُ وَلَا أَمْلِكُ جواباً، ولِثَلِّ هذه الرتبة سَهْرَ من
أهل العلم الساهرون»^(٥).

إن القدرة على لزوم الصمت رتبة شريفة لا يبلغها إلا من سهر من أهل العلم،
والعلم لديه أصناف: «عِلْمٌ لِلْمَكْسَبِ فَذَلِكَ مِهْنَةٌ وَابْتِذَالٌ، وَعِلْمٌ لِلْمَفَاخِرَةِ فَذَلِكَ عِلْمُ
السُّفَهَاءِ، وَعِلْمٌ لِلْآخِرَةِ وَذَلِكَ عِلْمُ الصَّالِحِينَ، وَرَابِعٌ يَبْعَثُ عَلَيْهِ شَرَفُ النَّفْسِ وَذَلِكَ عِلْمُ
النُّبَلَاءِ»^(٦)، ولو كان العقل رجلاً لكان سكيناً^(٧).

(١) رسالة الغفران: ص ٢٤٧.

(٢) نفسه: ص ١٣٩.

(٣) نفسه: ص ٢٦٤، وانظر: ص ٢٦٧.

(٤) نفسه: ص ٢١٦.

(٥) رسائله / عطية: ص ٩٧.

(٦) الفصول والغايات: ص ٤٠٠.

(٧) نفسه: ص ٤٣٨.

ولا نعلم أكان الشيخ يسعى إلى أن يكون من الصالحين أم من النبلاء، ولكن الواضح أنه بسكوته وتفرغه إلى التسييح قد نأى بنفسه عن النوعين الأولين فتبين له أنه رغم ما حصله من معارف ما يزال جاهلاً:

وَأَشْهَدُ أَنْفِي غَاوٍ جَهْلٌ

وَأِنْ بَالِغْتُ فِي بَحْثٍ وَنَزَسٍ^(١)

ولا يعود هذا الجهل إلى قلة ما درسه بالقياس إلى ما يتطلبه العلم، ولكن إلى سيره ضالاً في طريق غير طريق العلم الحقيقي، علم التزود للأخرة:

وَكَيْفَ أَرَوْهُ فِي أدبٍ وَفَهْمٍ

دِرَاسًا وَمَالًا هُوَ اُنْدَرَسِي^(٢)

إن العالم - لديه - ليس من حذق الشعر وميز جيده من رديئه ولكن من علم شره ورذائله فتجنبه، وإلا فسبة العي عند الاحتكام إلى الخير والفضيلة تكون أخف على الشاعر من أن ينسب نفسه إلى أقاويل لا تستجاد إلا إذا دخلت في الشر:

يَسْتَحْسِنُ الْقَوْمُ الْفَاطَا إِذَا امْتُحِجَّتْ

يَوْمًا فَاحْسَنُ مِنْهَا الْعِيَّ وَالْخَرَسَ^(٣)

لقد صمت أبو العلاء لكن صمته لم يكن سكوت عيٍّ أو مُصَفٍّ خانتته الغريزة فعجز عن القول، ولكنه كان صمت الحكمة والوقار^(٤) وسكوت القادر الذي تخلي عن مقياس الجودة والرداءة وقاس الشعر بميزان الأعمال، فتبين له أن أقل ربح يجنيه من السكوت درء الخسارة الكبرى، خسارة الآخرة:

(١) اللزوم: ٥٣/٢.

(٢) نفسه: ٥٧/٢.

(٣) نفسه: ٢٠/٢.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٧٠.

رَأَيْتُ سُكُوتِي مَثْجَرًا فَلَزِنْتُهُ

إِذَا لَمْ يُغِذْ رِيحًا فَلَسْتُ بِخَاسِرٍ^(١)

وقد عرف الشاعر المفتون بالقريض وعيد ربه فتنبه من غفلته واختار الصمت

على القول:

أَلَمْ تَرِنِّي عَرَفْتُ وَعَيْدَ رَبِّ

أَقْلُّ تَكَلُّمِي وَأَطَالَ ضَمْنِي^(٢)

إن غفلة الشاعر قد تطول فيظل مائلاً مع صغو القريض^(٣) مزهواً به، ولا يدرك

أن السكوت لا مفر منه حتى يفاجئه الموت فيخرسه قهراً حين لا يكون لصمته نفع:

وَالصَّمْتُ يَلْزُمُهُ الْفَتَى

مِنْ بَعْدِ مَا غَنَى وَشَبَّ^(٤)

II - أدب التسبيح:

انتهى أبو العلاء وهو يتأمل أساليب الشعراء في التجويد إلى أن بكاء الشاعر

على نفسه أولى من بكائه على العرصات^(٥)، وفي الصمت^(٦) النجاة، وإذا كان للسان

أن يتحرك ويقول، فليكن الاستغفار من ذنوب القول والفعل أول ما يشغله:

وَشَفْلُ فَمٍ يَسْتَغْفِرُ اللَّهَ ذَنْبُهُ

أَكْقَ بِهِ مِنْ نَحْرِ زَيْنَبٍ أَوْ جُمْلٍ^(٧)

(١) اللزوم: ٥٢٧/١

(٢) نفسه. ٦٣٠/١. والضم: السكوت.

(٣) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٤) اللزوم: ١٨٤/١.

(٥) الفصول والفتايات: ص ١٦٣.

(٦) يشك طه حسين في أن يكون أبو العلاء قد قصد الصمت حقاً (مع أبي العلاء في سجنه ص ١٣٩)، ويُبطل هذا الشك كون التحول من أدب الرثيلة إلى أدب التسبيح كان يقتضي ظهور فترة صمت حقيقية فاصلة بينهما.

(٧) اللزوم: ٣١٩/٢.

ولكل ذلك صار تسبيح الله وحمده وتمجيده بديلاً - لديه - من كل فنون الشعر التي يهذي بها الشعراء والرجاز، فالارتجاز بحمد الله خير للسان من رجز القلّاح^(١)، والجنة تدرك بالخير والفضائل لا بالردائل والكذب: «أَنْتَ رَبُّ الْمَلِكِ وَالصَّلُوكِ، لَيْسَ غَيْرِكَ إِلَهٌ.. اخْبَأْ كَلِمَاتِي الطَّيِّبَاتِ فِي خَزَائِنِ رَحْمَتِكَ لِأَسْتَنْجِدَ بِهَا وَأَنَا مُسْلِمٌ، لَا أَوْمِيُّ وَلَا أَتَكَلَّمُ، وَالْجَسَدُ كَالْعُودِ الْقَطِيلِ قَدْ حُمِلَ عَلَى أَسِرَّةِ الْهَالِكِينَ، فَأُودِعَ الْأَرْضَ وَكُفِّنْتُ، وَقَدَّمَ الْعَهْدُ عَلَيْهِ فَرُفِنْتُ، وَنُسِيْتُ فَلَا يَمُرُّ اسْمِي بِأَفْوَاهِ الذَّاكِرِينَ، لَا يَبْلُغُنِي مَذْحُ الْمَادِحِ وَلَا مَقَالُ الْجَدَّابِ»^(٢).

إن الديانة لدى أبي العلاء ليست الإكثار من قراءة الكتب وإنما هي التوفر على الصلاة والتسبيح^(٣) بعد إخلاص النية، وربط التدين بالبساطة والاقتصار على الضروري من العلم مظهر من مظاهر الثقافة السلوكية الزهدية^(٤) التي برزت في النصف الثاني من القرن الرابع، باعتبارها فكراً جديداً يهدف إلى التخلص من الإنفلاس الذي عرفته الثقافة الكلامية^(٥) والثقافة السلوكية الفلسفية^(٦).

إن من بين ما يشغل الناس عن دينهم العناية باللباس والطعام وما أشبه ذلك من نعم الدنيا، ولذلك كانت الدعوة إلى البساطة في العيش والزهد في ما فوق الضروري من العلم والنعم جوهر هذه الثقافة، أما مكانة العالم فقد أصبحت لديها مرهونة بتزدهد وتعبده^(٧) ووعظه الناس وإرشادهم إلى طريق الله لا بكثرة المعارف المحصلة، لأن الإنسان لا يحتاج من العلم إلا إلى ما يضمن له الوصول إلى ربه.

(١) الفصول والغايات: ص ٤٧٣. وانظر اللزوم: ٢٣١/٢.

(٢) الفصول والغايات: ص ٧٩.

(٣) زجر النابج: ص ٤٢

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ١/ط.

(٥) انظر مهاجمة التوحيدي للمتكلمين في الإمتاع والمؤانسة: ١٤١/١ و ١٨٨/٣.

(٦) انظر الاقتصاد في الاعتقاد: ص ٧٤ - ٧٦، وانظر إشارة التوحيدي إلى أن بعض الرهبين بخلوا بعلمهم حتى يتفردوا به ويجعلوه سبيلاً إلى المثالة العجلة. الإمتاع والمؤانسة: ١٠٧/١.

(٧) من اعلام هذه الثقافة أبو العباس البستي الزاهد الذي وصف بأنه كان من الصالحين، وحج من نيسابور ماشياً، وبقي سبعين سنة لا يستند إلى حائط ولا مخدة. انظر الكامل في التاريخ: ١٠٥/٩.

ولا يبنو أبو العلاء في عزلته وتزهده ومواعظه بعيداً عن أعلام هذا التيار الذي استطاع أن يدفع الخليفة القادر بالله إلى لبس لباس العوام والتشبه بالزهاد^(١)، وما يعنينا من هذا التقارب بين الثقافة الزهدية وبين بعض مظاهر التفكير العلاني كون الشاعر التائب جعل تسبيح الله وحمده عبادة وتكفيراً عن ماضٍ شعري دنسته رذائل القول.

إن الآدميين قد شغلوا^(٢) ببناء بيت شعر وبيت شعر، والله مستغن^(٣) عنهم وعن كل العابدين، و«لو شاء جعل نُطْقَ عبادِهِ ثناءً عليه، وكذلك هو واكنهم لم يَعْقِلُوهُ...»^(٤)، أما الشاعر التائب فقد راه وحده سبحانه الأحق بمديح القائلين:

إِذَا مَدَّحُوا آدَمِيًّا مَدَّحَ

حَتَّ مَوْلى المَوالي وَرَبُّ الأُمَمِ^(٥)

وحلاوة القول - لديه - إنما يذوقها من يترنم بأمداح^(٦) ملك الملوك لا من يطوف على أبواب الممحين مستجدياً، فالله وحده الممدوح الذي يثيب ولا يخيب:

فَأَتْنِ عَلَى اللَّهِ ثَقُطَ الثَّوَابِ

وإِلَّا فَكَمْ مَادِحٍ لَمْ يُجَزَّ^(٧)

إن الفصيح المطبوع على الشعر وغيره من فنون القول قد يحار ويتردد بينها فلا يعلم أيها الأولى بأن تظهر فيه البراعة، لكنه عندما يُحَكِّمُ عقله يتجلى له أن تسبيح الله خير ما يمكن أن يتفوه به فصيح:

(١) انظر المنتظم: ١٦١/٧، والكامل في التاريخ: ١٠٥/٩.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٨.

(٣) نفسه: ص ٢٨، حيث قوله: «استغنى الله عن كل الآدميين ببناء بيت شعر وبيت شعر».

(٤) نفسه: ص ٢٥٢.

(٥) الأوزوم: ٤٩١/٢.

(٦) الفصول والغايات: ص ٨٥.

(٧) اللزيم: ٦٣٦/١.

لِيُشْفَلَ بِذِكْرِ اللَّهِ عَنْ كُلِّ شَاغِلٍ

فَذَلِكَ عِنْدَ اللَّهِ خَيْرٌ كُلَّامٍ^(١)

لقد خبر الشاعر التائب لذات الشعر مدة ثم ذاق حلالة التسبيح^(٢) فتكشفت له حقيقة الأقاويل: كلها باطل ووهم، «وليس إلا تمجيدُ الله، شُغِلَ عن قَيْدِ الأوابِدِ امرؤُ القيس وعن مَيَّةَ زيادٍ، وشُدِّه لَبِيدٌ عن كَسَابٍ»^(٣).

إن الله قد وهب له غريزة القول فخصه بها كأمثاله من أهل البيان دون العامة، وإذا كان قد جعل الصمت ملاذاً يحمي به من غواية الشعر فإنه لم يتردد في الخروج عن صمته، لكن ليعلم أنه سيقصر قوته البيانية نحو أدب جديد يجمع فيه بين طهارة الفضيلة وطرافة الابتكار، ويجني منه ما يجعله ذخراً ليوم لا ينفع فيه مكسب غير ثواب الله: «عَلِمَ رَبُّنَا مَا عَلِمَ، أَنِّي أَلْفَتُ الْكَلِمَ، أُمْلُ رِضَاهُ الْمُسْلَمَ، وَأَتَّقِي سَخَطَهُ الْمُؤَلِّمَ، فَهَبْ لِي مَا أُبْلَغُ بِهِ رِضَاكَ مِنَ الْكَلِمِ وَالْمَعَانِي الْغَرَابِ»^(٤).

إن السعادة في ذكر الله^(٥) لا في قرض الأشعار: «فَاقْتَدِرْ بِلَبِيدٍ وَبِعِ التَّمْجِيدِ بِالنَّشِيدِ»^(٦)، والشاعر قد يُصفي والفصيح قد يعيب ويخرس، لكن أبا العلاء صار مقتنعا بأن أفات الفصاحة هذه غير قادرة على أن تصيب لساناً قصر القول على ذكر الله وتسبيحه: «عَجِبْتُ لِمَ ذَكَرَ اللَّهُ كَيْفَ يَنْرُدُّ، وَثَنَايَا مَرَّ بِهَا ذِكْرُهُ كَيْفَ تَحْبَرُ وَلِسَانٍ نَخْلَقُ بِتَسْبِيحِهِ أَنِّي يَتَلَجَّلُجُّ»^(٧).

إن خروج الشيخ من صمت التوبة إلى التسبيح لم يكن إحلالاً للعبادة محل قرض الشعر فحسب، ولكنه كان تأسيساً لأدب ديني رفيع محكم الصنع موضوعه

(١) اللزيم: ٤٤٦/٢.

(٢) انظر إشارة ابن فضل الله العمري إلى تغرغه للذكر: مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢١٨.

(٣) الفصول والغايات: ص ٦٧.

(٤) نفسه: ص ٦٢.

(٥) نفسه: ص ٧٧.

(٦) نفسه: ص ٢٦٢.

(٧) نفسه: ص ٢٢.

الفضيلة والخير، ووجهته الله سبحانه، ومكسبه سعادة الدنيا والآخرة، أدب استبدله بالشعر ويكل ما يلحق به من صنوف الأدب الدنيوي العقيم.

وعندما نعود إلى لائحة المؤلفات التي صنفها نلاحظ أنه كان يسعى جاداً إلى تأسيس هذا الأدب الجديد من خلال إفراغ ملكته الشعرية والأدبية ومعارفه المتنوعة في حمد الله وتسبيحه، وقصر أماليه على العظات وتمجيد الفضيلة والخير والحث على الزهد، فأول كتاب «ألف بعد انقطاعه في منزله بعد رجوعه من بغداد الكتاب المعروف بالفصول والغايات في تمجيد الله والعظات»^(١)، ثم ألف بعده الكتاب المعروف بالأيك والغصون أو الهمز والريف وهو «في العظات وذم الدنيا»^(٢)، والكتاب المعروف بتضمين الآي وقد بناه على فصول يختتم كل واحد منها بآية من القرآن الكريم، و«كان السبب في تأليف هذا الكتاب أن بعض الأمراء سألوه أن يؤلف كتاباً يرسمه، ولم يؤثر أن يؤلف شيئاً في غير العظات والحث على تقوى الله، فأملى هذا الكتاب»^(٣)، والإشارة إلى امتناعه من التأليف في غير العظات والحث على تقوى الله تدل على أنه كان في المرحلة الأولى من حياة العزلة متشدداً في رفض الأدب الدنيوي.

وإذا نحن أضفنا إلى هذه المؤلفات كتباً أخرى كسيف الخطب الذي جمع فيه خطب السنة للجُمع والعبيد والخسوف والكسوف والاستسقاء وعقد النكاح، وكناج

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧. وقد الحق به كتابين لتفسير غريبه والغاربه هما السائد وإقليد الغايات. وأشار الحموي (معجم الأبناء: ١٤٧/٣) إلى أنه بدأ تأليف الفصول والغايات قبل سفره إلى بغداد وأتمه بعد عودته، ويضعف هذا أن الشيخ يشير في بعض فقر الكتاب إلى وفاة أبويه (الفصول والغايات: ص ٢، وص ٣١)، وأمه توفيت وهو في طريق العودة من بغداد إلى المرة. ويضعفه أيضاً إعلانه المصريح فيه (ص ٢٠٨) ندمه على الخروج من العراق: «طويت المنازل عن العراق كائنني في الطاعة وأظن ذلك بعض المعصية، وأحسبني لو وفقت لانتقلت عائداً على إخراج»، فإن صرح ما قاله الحموي فسيكون ما ألفه قبل السفر تجريباً فنياً محضاً شبيهاً بالتجريب اللزومي الذي تضمنه السقوط قبل العزلة وقبل البدء في نظم اللزوم من حيث هو ديوان مستقل بدلالته الفكرية الأخلاقية.

(٢) إرشاد الأريب: ١٤٨/٣، وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٨، حيث يعرف ابن العديم بموضوع المصنف وطريقة بنائه.

(٣) إرشاد الأريب: ١٤٩/٣، وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٩.

الحرّة في عظام النساء^(١) ودعاء ساعة ووقفه الواعظ وسجع الحمام في العظة والحث على الزهد، وخطب الخيل في حمد الله وتعظيمه وخماسية الراح في نم الخمر، والمواظب الست ودعاء الأيام السبعة وعظام السور والسجعات العشر في الوعظ، واستغفر واستغفري في العظة والزهد والاستغفار^(٢) وملقى السبيل في الوعظ^(٣). تبين أنه لم يكن يقصد في دعوته الفصحاء إلى شغل اللسان بالتسبيح وذكر الله^(٤) مجرد مشاركتهم العامة^(٥) في أقوالهم البسيطة التي يذكرونه تعالى بها، ولكن حثهم على صياغة أشكال أدبية فصيحة ملذّة للأسماع ومسعدة للنفوس، أشكال فنية رفيعة تشترك كلها في جعل الفضيلة والخير والحث عليهما موضوعاً لها.

ويبدو أن أدب التسبيح والعظام الذي أصله أبو العلاء ودعا إلى الاشتغال به لم يلق من الباحثين العناية^(٦) التي يستحقها من حيث هو جنس أدبي رفيع وممتع، رغم أن ثمراته تشهد - وإن كانت هي الأخرى ما تزال مغمورة - بأن اللاحقين قد تمثلوا الوجهين الفني والأخلاقي لهذا الأدب الجديد^(٧) تمثلاً واضحاً، إنني أن نعود إلى كتب مثل المدهش لابن الجوزي^(٨) ومحاضرة الأبرار لابن عربي، ومفاضة القلب

(١) انظر ثبت مؤلفاته في الإنباه: ٩١/١ - ١٠٢، وإرشاد الأريب: ١٤٥/٢ - ١٦٢.

(٢) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٥٣٨.

(٤) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة.

(٥) انظر رسالة الملائكة: ص ٢٨، حيث قوله: «وإنه قبيح بالبعد المؤمن أن ينال هذه النعم وهو إذا سبح لله لحن».

(٦) بدأ بعض الاهتمام بهذا الجنس الأدبي يظهر مؤخراً. انظر الإشارة إلى رسالة جامعية أعدت عن الاتجاه الإسلامي في النثر الفني في العصر الأيوبي، في مجلة الأدب الإسلامي: العدد ٥ / السنة ٢ / رمضان ١٤١٥ / فبراير ١٩٩٥: ص ٤٦.

(٧) - تبو بعض المؤلفات السابقة مثل البصائر والنخائر والمقاييسات للتوحيدي، وقوت القلوب لأبي طالب المكي (شرح مقامات البقن: ١٧٨/١) وغيرها من مؤلفات الزهاد والمتصوفة والفلاسفة السلوكيين وأقوالهم في نهاية القرن الرابع (انظر طبقات الصوفية للسلمي: ص ١٤٦ و ٥٦٣)، قريبة من حيث موضوعها من هذا الأدب الذي أسسه أبو العلاء، لكنها تختلف عنه في افتقارها إلى التصور النقدي الفني الجمالي الذي صدر عنه الشيخ في أدب التسبيح، لأنها كانت كتابة إخلافية / سلوكية لا كتابة فنية، بينما كان هذا الأدب الجديد لديه مثل الشعر فنّاً مفتقراً إلى الغريزة الهادية إلى مكامن الجمال.

(٨) انظر إشارة حفيده (مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥٧) إلى تأثير أدب أبي العلاء في المدهش. والغريب أن ابن الجوزي انهم أبا العلاء بمعارضة القرآن رغم أنه كان ينظر إلى أدبه الديني في تأليف كتابه المذكور.

العليل لأبي الربيع الكلاعي^(١) وروضة التعريف لابن الخطيب، لنتبين أن أبا العلاء عندما جعل الفصول والغايات نواة لما يمكن أن يسمى بأدب التسبيح أو فن التسبيح كان يهدف إلى عرض مقترح فني جديد يسمح للشاعر بأن يتحول من أدب الرذيلة إلى أدب الفضيلة دون أن يكون مضطراً إلى حمل غريزته على استبدال الضعيف بالجيد أو الخلط بينهما.

لكن الشعرية التي سمح لها الشاعر التائب بأن تتسلل في خفاء إلى هذا المؤلف فاجأت معاصريه بجنس أدبي غير مألوف لم يستطيعوا رده إلى الشعر ولا إلى النثر فنسبوا صاحبه إلى معارضة القرآن الكريم، واضطروه إلى أن يتخلى عنه ليقترح أشكالاً عجزت عن إرضاء نزعة التجويد لديه وقصرت عن الرقي إلى بهاء المصنف المتهم كما تمثلته غريزته، فكان ذلك من الأسباب التي جعلته يصالح أدب الدنيا من خلال الرسائل المختلفة التي أملاها في عزلته.

ثانياً - الفصول والغايات وشبهة الشعرية المتسللة

عندما دعا الشاعر التائب إلى إحلال أدب التسبيح محل الشعر وغيره من صنوف الأدب الديني كان هدفه النقدي بناء كتابة فنية جديدة تستمد موضوعها من معين التوحيد والفضيلة، وشكلها وجمالها من التجويد الذي تقدر عليه غرائز الفصحاء، وقد ذهب إلى أن من القبايح التي لا تليق بالعبد المؤمن أن يطمع في نيل نعيم الجنة «وهو إذا سَبَّحَ اللَّهَ لَحَنَ»^(٢) لجهله^(٣) بأساليب اللغة وضعف فصاحته.

(١) نفع الطيب ٧٦٦/٢.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٨.

(٣) يفسر هذا مزج التسبيح بدروس مبسطة في المعجم والنحو والصرف والعروض والقراءات وغيرها من المعارف اللغوية والأدبية التي يستطيع بها المسيح أن يرتفع بتسبيحه إلى رتبة الأدب الرفيع.

إن السمع - في رأي أبي العلاء - يسرع إلى الأصوات المطربة وإن كانت ثلوك معاني فاجرة، ولذلك يجعل من العناية بعنصر الإطراب في مسموع أدب التسبيح شريطة من شرائط نجاحه وتأثيره، فالغم الفصيح الذي سقطت بعض أسنانه يفقد أداة من أدوات التصويت^(١) المطرب والفصاحة الملذة للأسماع، ولا يتصور الشيعُ المسبح قادرًا على التجويد في فن التسبيح إذا سقطت أسنانه وأفسد عليه الدرد مخارج الحروف ومسموعها، ولذلك يبحث الفصحاء أصحاب الغرائز على التحول إلى هذا الفن قبل أن تعطل آلة الفصاحة: «السَّمْعُ سَرِيعٌ إِلَى صَوْتِ الْخَرِيعِ، وَالصَّمَمُ خَيْرٌ مِنْ ذَاكَ لِلْمُوقِّعِينَ، إِنْ اللَّطَعَ يَتْرُكُ الْفَمَ كُلَّهُ نَطْعًا، فَسَبَّحْ رُبَّكَ قَبْلَ أَنْ يُفْسِدَ عَلَيْكَ الدَّرْدُ بَعْضَ حُرُوفِ الْمُتَكَلِّمِينَ»^(٢).

وإذا كان منطوق هذا الكلام حثًا على هذا النوع من الأدب فإن مفهومه اشتراط السلامة من الدرد وما يشبهه من عوائق الإفصاح على كل من يريد التحول إلى هذا الأدب النبيل، لأنه كان يريد له أن يصبح فنًا لا يتعاطاه إلا الفصحاء المجودون والحقاق من أهل الغرائز، وإذا التذت أسماع المتلقين بأصوات التسبيح أفادوا من خيره وهم منتشون بظهر الفضيلة.

ويبدو اهتمام أبي العلاء في مؤلفاته - خصوصًا الفصول والغايات^(٣) - بالأصوات المسموعة ومخارجها ظاهرة علمية غريبة تتجاوز تعويض الإحساس البصري الذي عطله العمى إلى استكناه مكان الجمال في تفاعل السمع/الغريزة^(٤) والمسموع، ولذلك نجده يتخوف مما ستؤول إليه فصاحته إذا ما لحقت أسنانه بأضراسه الذاهبة:

(١) انظر رسالة الحروف / رسائله / عطية: ص ٤٨.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢٨٦. والدرد: سقوط الأسنان.

(٣) انظر الصفحات: ٢٦، ٣١، ٧٠، ٧١، ٩٤، ٩٥، ١١٧ وغيرها، وانظر ما يأتي.

(٤) انظر ما تقدم، (مبحث فاعلية الغريزة)، حيث الحديث عن علاقة السمع بالغريزة.

«الآن عَلَتْ السِّنُّ وَضَعُفَ الْجِسْمُ وَتَقَارَبَ الْخَطُوسَاءُ الْخُلُقُ، وَعُطِّلَتْ رَحَى لَمْ تَكُن تُجْعِجُ وَلَكِنْ تَهْمِسُ، كُنْتُ أَقْصِرُ طَحْنَهَا عَلَى نَفْسِي وَأَتَقَوَّى بِهَا دُونَ غَيْرِي، وَلَمْ يَكُنْ لَهَا ضَمَانٌ وَلَكِنْ فَجَعَ بِهَا الزَّمَانُ... وَإِنْ تَشَبَّهَ بِهَا فِي الظُّعْنِ أَخَوَاتُهَا صَارَ لَفْظِي مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ مَشِينًا وَجَعَلْتُ سَهْنَ الْكَلِمَةِ شِينًا فَلَمْ يَفْهَمْ عَنِّي سَامِعٌ مَا أَقُولُ، فَإِذَا قُلْتُ: الْعَسَلُ مَشِي الذَّنْبِ، ظَنَّ أَنِّي أَقُولُ «الْعَسَلُ» بِالشَّيْنِ الْمُعْجَمَةِ، وَلَا أَعْلَمُ أَنَّ فِي كَلَامِهِمْ هَذِهِ الْكَلِمَةَ... فَإِنْ وَقَعَ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ إِلَيْهِ شَيْءٌ مِمَّا أُمْلِيهِ فَوَجَدَ فِيهِ السَّيْنَاتِ شِينَاتٍ، فَلْيَعْلَمْ أَنَّ ذَلِكَ لَمَّا ذَكَرْتُ وَأَنَّ الَّذِي كَتَبَ سَمِعَ وَلَمْ يَفْهَمْ»^(١).

وقد اعترف ابن القارح رغم حسده للشيخ بأن ما سمعه من الفاظ رسائله أطربه إطراب السماع^(٢).

وكان الفصول والغايات أول مصنف خرج به الشاعر التائب عن صمته ليجعله أصلاً لفن التسييع من حيث هو شكل أدبي طاهر ورفيع، ويبدو أن هذا الشكل كان جديداً وغريباً بالقياس إلى الأشكال التعبيرية التي تصورها النقد العربي وتعود الذوق الأدبي استهلاكها.

إن النظرية البيانية العربية تميل إلى تقسيم الخطاب الأدبي تقسيماً ثنائياً يكون به إما شعراً وإما نثراً، لكن هذا التقسيم يبدو بعيداً عما تتطلبه اللغة الاصطلاحية^(٣) من دقة، فمصطلح شعر يحيل على جنس أدبي محدد معروفة قواعده وقوانينه، هو جنس الموزون، أما مصطلح نثر فلا يحيل على جنس بعينه وإن أحال على عدة أجناس، فالنثر والمنتور والتثير مصطلحات قد يكون المقصود بها سجع الكهان أو

(١) رسائله / عطية: ص ٢٢٢ - ٢٢٣. والمقصود بالرحى وأترابها في كلامه أضراره وأسبانه. والطريف هنا أن الرواة يختلفون في رواية قوله (اللزوم ١ / ٢٤٩): أراني في الثلاثة من سجونى... فيجعل بعضهم الكلمة الأخيرة بالشين ويجعلها أخرى بالسين. انظر الانتصار: ص ٢، حيث ينقل البليوسي قول ابن العربي: «الذي قرأناه: شجونى، بالشين المعجمة».

(٢) رسالة ابن القارح: ص ٦٢.

(٣) انظر الأسس اللغوية لعلم المصطلح: ص ١٤.

الخطب أو الأمثال أو الرسائل أو التوقيعات أو المقامات أو كل ما سوى ذلك من فنون الكلام غير الموزون.

ويعود هذا الإيهام إلى كون هذا الاصطلاح يستبعد ولا يعرف، لأن المقصود به كل ما ليس موزوناً، وما «ليس موزوناً» ليس جنساً محدداً، فصفة النثرية تستبعد صفة الشعرية لكنها لا تحل محلها من حيث هي سمة فنية تحيل على جنس أدبي بعينه خلافاً لما نفهمه عندما نستعمل مصطلح شعر.

ولعل ثنائية نثر/ شعر هذه أضاعت على البيان العربي فرص الاستثمار النقدي لنظرية الأجناس الأدبية، رغم كون الأجناس من حيث هي منجز حاضرة في النصوص العربية المتباينة الأشكال^(١).

ورغم أن أبا العلاء لم ينج من سلطة هذه القسمة الثنائية نجده في حديثه عن أصناف الإبداع يميل نقدياً إلى تجاوزها موسعاً إياها لتصبح ثلاثية كما يتبين من إشارته إلى طرائق الرجاز في قوله:

مَنْطِقًا لَيْسَ بِالْخَيْرِ وَلَا الشَّغْ

رٍ وَلَا فِي طَرَائِقِ الرَّجْزَانِ^(٢)

أو تصبح خماسية كما نجد في قوله عن القرآن الكريم: «ما حُدِّيَ على مثالٍ ولا أُشْبِهَ غريبَ الأمثالِ، ما هو من القصيدِ الموزونِ ولا الرجزِ من سهْلٍ وحُرُونٍ، ولا شاكلَ خطابةِ العربِ ولا سَجَعَ الكَهَنَةِ ذوي الأَرَبِ»^(٣).

(١) كان من نتائج هذا الاصطلاح الثنائي الساكت عن الأجناس، أن بعض النقاد للحديثين المتأثرين بالكتابات الغربية ينكر أن يكون الأدب العربي قد عرف الرواية والقصة وما يلحق بهما قبل اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية، لكن تطور النظرية الغربية نفسها في تصورها للفنون السردية جعلت بعض النقاد المعاصرين ينتبهون إلى أن الأدب العربي غني بهذه الفنون.

(٢) اللزوم: ٦٣٣/١. وقد سبقت الإشارة إلى أن الرجز لديه نمط أو جنس مستقل بنفسه.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

أما إنجازه فيكشف عن أشكال تعبيرية^(١) متعددة اقترحها على الأدباء بعد رفضه للشعر، غير أن الفصول والغايات يظل من حيث أهميته وجدته على الذوق العربي ومن حيث اللبس النقدي/ العقدي الذي أثاره أخطر نموذج عرضه.

ومما يحمد لناصر خسرو الذي زار المعرة وأبو العلاء حي أنه أرخ لوقع هذا الشكل الغريب على المتلقين كاشفاً عن أن الدهشة الفنية/ العقدية التي أثارها كانت فور إملائه: «كان فيها رجلٌ اسمه أبو العلاء المعري... وقد سَمَا في الشعرِ والأدبِ حتى إن أفاضلَ الشام والمغرب والعراق يُقَرُونُ بأنه لم يكن في عصره من يدانيه ولا يكون. وقد وضع كتاباً سماه الفصول والغايات ذَكَرَ به كلماتٍ مرموزةٌ وأمثلةٌ في لفظٍ فصيحٍ عجيبٍ، بحيث لا يقفُ الناسُ إلا على قليلٍ منه ويفهمُ من يقرؤه عليه. وقد اتهموه بقولهم: إنك وضعتَ هذا الكتابَ معارضةً للقرآن..... وكان هذا الرجلُ حياً وأنا هناك»^(٢).

وهي شهادة نفيسة وبقية لصدورها عن مورخ محايد لم يكن يعرف الشيخ حتى يتعصب له أو عليه، ولدلالاتها على الموقفين اللذين واجه بهما المتلقون الفصول والغايات عند ظهوره: موقف الانهيار والإعجاب بتفاعل المعاني والرموز والمعجم الغريب والألفاظ والصياغة تفاعلاً خرج به النص من الشعر دون أن ينسلخ من شعريته، وموقف الاتهام الذي نجم عن تحول الإعجاب إلى التساؤل المرتاب عن ماهية هذا الشكل الغريب الذي لم يجدوا له نسباً في ما يعرفونه من فنون الشعر والنثر، وأعني بذلك أن ملايسات الشبهة والاتهام في أصلها فنية^(٣) لا عقدية.

(١) يرجع إلى تعريف القدماء بمؤلفاته لتبين هذه المقترحات التعبيرية. انظر مثلاً الإنباه ٩١/١ - ١٠٢، وم الأنباء ١٤٥/٣ - ١٦٢.

(٢) سفرنامه / تعريف: ص ٤٦٢ - ٤٦٣.

(٣) انظر نظريات الشعر: ص ٧٤ وما بعدها، حيث يتحدث الناقد عما أسماه إشكالية الأسلوب القرآني.

I - شبهة المعارضة: فواصل القرآن وفصول الفصول

يعود تاريخ اتهام الشيخ بمعارضة السور والآيات كما تبين من كلام الرحالة الفارسي إلى الفترة التي ألف فيها كتاب الفصول والغايات نفسه^(١)، فقد كان هذا المؤلف الذي خرج به عن صمته السبب في كل الشكوك التي أحاطت بعقيدته ومضمون بعض مؤلفاته الأخرى وتحولت بتوالي العصور إلى ما يشبه الأخبار اليقينية.

وقد نجم عن تناقل المؤرخين لهذه الأخبار أن صياغة خبر تهمة المعارضة التي أشار إليها الرحالة الفارسي أصبحت لدى بعضهم جزءاً بأنه عارض القرآن الكريم. فالخطيب البغدادي يذكر في ترجمته له بعد أن كان قد توفي أنه «عارض سوراً من القرآن»^(٢) لكنه لا يشير إلى الفصول والغايات، وفي القرن السادس يذكر ابن الجوزي أنه رأى «للمعري كتاباً سماه الفصول والغايات يعارض به السور والآيات»^(٣)، ويصف الكتاب بالبرودة والركاكة مثلاً لذلك بفقرة غير واردة في الجزء المنشور، ومختلفة عن نمط الفصول والغايات التي تضمنها.

وقد أطرد هذا الجزم بمعارضته القرآن في المصادر اللاحقة^(٤) فأصبح يصاغ في أخبار منقولة يجزم بعضها بأنه عارضه بهذا الكتاب وبأنه عنوانه^(٥) بالفصول والغايات في محاذاة السور والآيات، وأسرف بعض المؤرخين فسماه قرآن أبي العلاء^(٦).

(١) انظر النشر الفني في القرن الرابع: ٢٣٦/١ و٦٦ و٧٢ و٧٩، والعروض والفواقي / الطويل: ص ٣٧.

(٢) تاريخ بغداد: ٢٤١/٤.

(٣) المنتظم: ١٨٥/٨.

(٤) مثل سفرنامه وبية القصر والمنتظم وإنباه الرواة ومعجم الأنبياء، ومرآة الزمان وتاريخ الإسلام والوافي بالوفيات ونكت الهميان والبداية والنهاية، ولسان الميزان والصبح المنبي.

(٥) الصبح المنبي: ص ٥٥.

(٦) نفسه / نفسه: ص ٤٢٦.

وقد أدت المبالغة في البحث عن القرائن المقوية لاتهامه بالزندقة إلى أن الزمخشري
المفسر المعتزلي - وأبو العلاء كان خصمًا^(١) للمعتزلة - ذكر في تفسيره لقوله تعالى:
«إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ كَأَنَّه جَمَالَاتٌ صُفْرٌ»^(٢) أن أبا العلاء في قوله:

حمراء ساطعة النوائب والدجى

تَرْمِي بِكُلِّ شَرَارَةٍ كَطِرَافٍ^(٣)

«قصد بخبثه أن يزيد على تشبيه القرآن، ولِتَبْجَحِ بِمَا سُؤِلَ له من توهم
الزيادة جاء في صدر بيته بقوله «حمراء».... فابتعد الله إغرابه في طرافه وما نَفَخَ به
شدقيته من استطرافه»^(٤).

والبيت الذي يضعه الزمخشري موضع التشبيه من أشعار السقط أي من
الأشعار التي قالها عندما كان شاعرًا ظريفًا يخوض كما ذكر هو نفسه في الجد
والهزل^(٥)، وإنما كان ذلك قبل اعتزاله.

وقد رد بعض القدماء كلام الزمخشري بقوله: «ولا أدري من أين له أنه قصد
الزيادة على تشبيه القرآن، فمن المعلوم أن القصر أعظم من الطراف، وهي خيمة من
الأنم الأحمر يتخذها الأتراك البادون ومياسير العرب، ولكن الزمخشري مع فضله
كان حديد المزاج كثيرًا، وما أحسن استعارة الذوائب للنار»^(٦).

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٦٥ - ٤٦٦، حيث يسخر أبو العلاء - معرضًا بالقاضي عبد الجبار - من مفهوم التوبة
لدى المعتزلة الذين كانوا يرون أن إعلانها يحوكل الكيان ولو كثرت، وحيث يسخر من العالم المعتزلي الذي يشرب
الخمرة نهارًا ويشهد أصحابه قبل نومه على التوبة من شربها، ثم يستيقظ صباهاً ليشربها ويشبههم قبل النوم
على توبته منها وهكذا. وانظر: ص ٢٤٨، حيث يجعل صورة مصباح الأنبل إشارة إلى قلة حسنات ابن القارح وسط ظلام
الذنوب الكثيرة التي يتوهم هذا المعتزل أن إعلان التوبة كاف لمحوها.

(٢) المرسلات / ١: ٣٢ - ٣٣.

(٣) سقط الزند / ش: ص ١٣٠٧.

(٤) الكشف: ٦٨١/٤.

(٥) انظر قوله: موما اعتزلت إلا بعدما جددت وهزلت، الفصول والغايات: ص ٢٩٨، ورسائله / عطية: ص ٩٣.

(٦) نزهة الجليس / تعريف: ص ٣٦١ - ٣٦٢.

وما نخشاه ونحن نتعرض لشبهة المعارضة أن يكون غضب العلماء من الجراءة التي بنيت عليها بعض أبيات اللزوم هو الذي جعلهم يعيدون إلى الفصول والغايات ليتسألوا عن دلالاته الحقيقية وغاية صاحبه من تأليفه، لكن ما يلاحظ أن بعض المؤرخين احتسروا عن قصد عند نقل خبر تهمة المعارضة وأثروا عدم قذفه بأمور لا يعلم حقيقتها إلا الله.

فالبأخرزي بعد قوله: «والله العالم ببصيرته والمطلع على سريرته»^(١)، يذكر أن الألسن إنما تحدثت بإساعته «لكتابه الذي زعموا أنه عارض به القرآن وعُتونه بالفصول والغايات»^(٢)، بينما يكتفي السمعاني في إشارته إلى التهمة بقوله: «وقيل إنه عارض سوراً من القرآن»^(٣).

والغريب أن سبط ابن الجوزي الذي يصرح بأن له كتاباً عارض^(٤) به السور والآيات سماه الفصول والغايات يذكر أن له النثر البديع ويمثل لذلك بنقول^(٥) من الفصول والغايات نفسه.

وخلافاً لمن^(٦) اتهموه بالمعارضة اعتماداً على الأخبار المتعلقة بعقيدته نفى بعض المؤرخين هذه التهمة بعد أن نظروا في الكتاب وتبين لهم أنه بعيد عما اتهم به، فقد نسب إلى ابن سنان أنه رغم قوله بالصرف^(٧) كان مقتنعاً بأن هذا الكتاب

(١) دمية القصر: ١٥٧/١.

(٢) نفسه: ١٧٥/١.

(٣) الأنساب: ٤٨٤/١. وانظر تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٥، حيث ينقل الذهبي قول السلفي عن الكتاب محترساً من اتهام الشيخ: «كانه معارضة منه للسور والآيات».

(٤) مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥١.

(٥) نفسه / تعريف: ص ١٥٥. والأغرب أنه يكشف عن أن جده ابن الجوزي الذي كان عنيفاً في حملته على أبي العلاء، اعتمد في بعض فقر المنهش على بعض أبيات اللزوم. انظر قوله في المنهش (ص ١٥٥): «حبة الدنيا محنة عيونها بابلية كم فتحت باب بلية»، وقارن بقول الشيخ في اللزوم (١٧٤/٨): «البابلية باب كل بلية».

(٦) انظر أبو العلاء وما إليه: ص ٢٧٢ - ٢٧٤ و ٢٩٧ - ٢٩٨، والجامع: ٧٨٤/٢.

(٧) انظر إشارة الحموي إلى أن ابن سنان الخفاجي ألف في ذلك كتاباً. معجم الأدباء: ١٣٩/٣ - ١٤٠.

إذا تأمله العاقل علم أنه بعيد^(١) عن المعارضة، وأنه «مَعْرُولٌ عن التشبيهِ بنظمِ القرآنِ العزيزِ والمناقضةِ»^(٢).

ويذكر ابن العديم أن الفصول والغايات «هو الكتابُ الذي افْتُرِيَ عليه بِسَبَبِهِ وقيل إنه عارض به السُّور والآياتِ تَعْدِيًّا عليه وظُلْمًا، وإفْكًا أَقْدَمُوا عليه وإثْمًا، فإن الكتابَ ليس من بابِ المعارضةِ في شيءٍ»^(٣)، لكن الدفاع عن الشيخ من خلال تبرئة الكتاب من شبهة المعارضة وقرن العنوان بعبارة «في تمجيد الله والعظات» عوض «في محاذاة السور والآيات» لا يبطل أخبار الاتهام، لأن الكتاب قد وضع فعلا موضع الشك كما شهد بذلك الخبر الذي نقله ناصر خسرو، ولذلك نعتقد أن تسميتي^(٤) الكتاب المبرئة والمتهمة على السواء لا أصل لهما في التصنيف، ويقوي ذلك أن بعض المصادر^(٥) تكتفي بتسمية الكتاب بالفصول والغايات دون أن تضيف إلى تلك عبارة أخرى، وأن أبا العلاء اعتاد بناء عناوين كتبه على كلمتين كما يتبين من أسماء جل مصنفاته^(٦).

ويبدو أن عوامل متعددة تضافرت لتجعل هذا الكتاب يوضع موضع الشبهة والتهمة، ومن هذه العوامل الحزم الذي أصبح أولو الأمر يواجهون به في نهاية القرن الرابع مظاهر الجرأة والانحراف^(٧) التي أصبحت مؤلفات بعض المتكلمين والمتصوفة والفلاسفة تصطبغ بها، وقد كان من نتائج الصرامة في الرد على المغالين منهم أن

(١) الصبح المنبي: ص ٥٧.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٤٢٦.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٤) المقصود العبارة الأولى والعبارة الثانية. وانظر في التسمية المبرئة: إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٥) انظر المنتظم: ١٨٥/٨، ولنباه الرواة ٩١/١، وإرشاد الأريب ١٤٦/٣، ومراة الزمان / تعريف: ص ١٥١.

(٦) انظر الإشارة إلى أسماء كتبه في الإنباه: ٩١ / ١ - ١٠٢، وإرشاد الأريب: ١٤٥/٣ وما بعدها، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧. ومن كتبه القليلة التي بنيت أسماؤها على كلمة واحدة: القائف....

(٧) انظر حديث أبي العلاء عن بعض الزنادقة في رسالة الغفران: ص ٤١٤ وما بعدها.

الخليفة العباسي القادر بالله أمر بنكبة^(١) من كان يشتغل بالكلام والفلسفة في عهده فحُرقت كتبهم وصلبوا.

وقد أدى هذا التحول الفكري إلى الشك في سلامة أصحاب المؤلفات الدينية التأملية التي التبس فيها التسبيح بالتفكير الفلسفي فبدت كأنها أسلوب مقصود في التصنيف اختاره بعض الزنادقة لدس المحن^(٢).

ومن هذه العوامل أيضاً أن أبا العلاء بدا بطريقة تصويره لبيان بعض الأدباء كأنه يقول بالصرفة، وهو مذهب^(٣) لجماعة من المتكلمين والشيعة زعموا أن «القرآن لم يخرق العادة بالفصاحة حتى صار معجزة للنبي (ﷺ)، وأن كل فصيح بليغ قادر على الأتيان بمثله، إلا أنهم صُرفوا عن ذلك، لا أن يكون القرآن في نفسه معجزة الفصاحة»^(٤)، وقد كان من نتائج هذا المذهب أن بعض الفصحاء تجرؤوا على القرآن^(٥) وحاولوا النظم على أسلوبه مخفين ذلك أو مظهرين له.

وقد جعل الحموي^(٦) بعض ما نقله من الفصول والغايات - وإن لم يشر إليه - دليلاً على أن أبا العلاء كان من هؤلاء الذين أظهروا معارضتهم للقرآن، وقرنه المراكشي^(٧) بمسيلة وابن المقفع وهو يحتج بعجزهم عن مقارنة فصاحة القرآن على بطلان القول بالصرفة.

(١) انظر المنتظم: ٢٨٧/٧، وتاريخ ابن خلدون: ٤ / ١٠٢٠.

(٢) انظر المنتظم: ١٨٥/٨، حيث يهاجم ابن الجوزي التوحيدي وابن الرواندي وأبا العلاء ويتهمهم بأنهم كانوا يفسون في تسبيحهم المحن.

(٣) انظر تفسير الحديث عن هذا المذهب والقاتل به في: إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار/ ر. م: ٦٠٩/٣ - ٦٦٠.

(٤) إرشاد الأريب: ١٣٩/٣.

(٥) نفسه: ١٤٠/٣.

(٦) نفسه: ١٤٠/٣.

(٧) انظر الإتيان: ١١٩/٢، حيث الإشارة إلى أن «مسيلة وابن المقفع والمعري وغيرهم قد تعاطوها فلم يأتوا إلا بما تمجده الأسماع.....».

والراجع أن من نظموا على الأسلوب القرآني قولاً بالصرفه كانوا سليمي النية لأنهم لم يكونوا يريدون بما كتبوه تحدي فصاحة القرآن. ولكن الاحتجاج لذهبيهم والإفحام الجدلي لمخالفهم بالإقدام على المعارضة، ولعل بعضهم لم يكن يرى في الأخذ بهذا الرأي بعد الاقتناع به أي إخلال بالعقيدة، ورغم كل ذلك لا يبدو الشيخ في حاجة إلى أن نعتذر عنه بمثل هذا.

إن أبا العلاء في تنويهه ببيان الوزير المغربي يجعله كالنبي حين يعد رسالته التي وصلت «بمَنْزِلَةِ الْآيَاتِ الشَّعِ الْفَاهَا الرَّحْمَنُ عَلَى ابْنِ عِمْرَانَ»^(١)، ويعتبر قراءتها عبادة ونسكاً ويشبهها بالوحي الذي لم يأت مخلوق^(٢) بمثله، وإذا كان الناس يزعمون أنها لا ترقى إلى فصاحة القدماء، فإنهم في ذلك مثل كفار قريش الذين أعظموا اللات والعزى وأنكروا «ما جاء به محمد ﷺ» من الآيات^(٣)، وقد اعترف بأنه لايمانه بالوزير وحلفه على ما يصف من بيانه حلف تسبيح جعل الذين لا يعلمون يستجهلون ويتكلمون في معتقده^(٤)، لكنه لم يستطع أن ينكر إعجاز فصيح فاق بفصاحته الأموات والأحياء^(٥) جميعاً.

ولا تختلف هذه المبالغة الفنية في تصوير بيان الوزير المغربي عن قوله في بعض الفصحاء:

يَدْفَعُ مُعْجَزَاتِ الرُّسُلِ قُوْمُ

وَفِيكَ وَفِي بَيْهَتِكَ اِعْتِبَارُ^(٦)

ولا عن افتخار بعض الشعراء في القرن الرابع بأنهم أنبياء ظهوروا بآياتهم المعجزة في غير أوانها:

(١) رسالة المتبع / رسائله / عطية: ص ١٣. وانظر طبعة إحسان عباس: ١٦١/١.

(٢) نفسه: ص ٢١، وانظر: ط. إحسان عباس: ١٧٧/١.

(٣) نفسه: ص ٢١، وانظر: ط. إحسان عباس: ١٧٨/١.

(٤) نفسه: ص ٢٠، وانظر: ط. إ. عباس: ١٧٦/١ - ١٧٧.

(٥) نفسه: ص ٢٠، وانظر: ط. إ. عباس: ١٧٧/١.

(٦) سقط الزند/ ش: ص ٨١٠.

ظَهَرْتُ بِأَيْتِي فِي غَيْرِ قَوْمِي

وَلَمْ أَنْظُرْ بِمُفْجِزِهَا أَوَانِي^(١)

أو بأن أشعارهم عند الإنشاد تسبيح وتراتيل يتعبد بها:

نَظَّمْتُ لِي الْحُسْنَ الْمُبَرَّزَ وَالْهُدَى

فَكَانَنِي بِنَشِيدِهِنَّ أَسْبَحُ^(٢)

وقد مدح أبو العلاء بيان نفس الوزير في رسالة الإغريض بأنه خشن فحسن ولأن فما هان^(٣)، ولا يختلف هذا المدح عن فخر بعض شعراء القرن الرابع بأن أشعارهم تجمع بين الجزالة والليونة^(٤) على تناقضهما، والجزالة أو الفخامة، والعنوبة أو الرقة الليونة لا تجتمعان^(٥) عند العلماء - لتعارضهما - إلا في القرآن الكريم، فلماذا يتهم الشيخ بالمعارضة ولا يتهم هؤلاء الشعراء.

لقد كانت الغاية من تشبيهه الرسالة التي تلقاها أهل المعرفة من الوزير المغربي بالكتاب المقدس السخرية من عي أدباء هذه المدينة وعجزهم عن الرد، لكن هذه السخرية نفسها أصبحت سبيلاً إلى التعرض للآراء المتعلقة بإعجاز القرآن الكريم وخرس العرب رغم فصاحتهم أمام بيانه، وكانت مقولة الصرفة من بين الآراء التي تعد أن يفسر بها حصر أدباء المعرفة وقصورهم عن مدانة الوزير في بيانه، فهؤلاء الأدباء «قد نزلت بهم خلة من خلال الأشقياء الكفار، وذلك أنهم بأسد البلاغة افترسوا وبأسبابها عقلت ألسنتهم فخرسوا، فكانما قيل لهم: [هذا يوم لا ينطقون ولا يؤذن لهم فيعتذرون]، وإنما غرقوا في لُج التبانة فصمتوا وسمِعوا صواعق

(١) ديوان مهيان: ١٥٥/٤.

(٢) نفسه ٢١٦/١.

(٣) رسائله / عطية: ص ٤٠.

(٤) انظر القصيدة عند مهيان: ص ٤٠.

(٥) انظر الإتيان: ١٢١/٢ - ١٢٢، حيث ينقل السيوطي رأي الخطابي.

الإِبَانَةِ فَحَفَّتُوا، فَقَلَمَ كَاتِبُهُمْ عُودَ النَّاكِتِ وَجَوَابُ بَلِيغِهِمْ حَيَرَةُ السَّاكِتِ، عَلَى أَنَّهُمْ قَدْ رَامُوا تَصْرِيفَ الْخَطَابِ فَصُرِفُوا وَعَرَفُوا مَكَانَ فَضْلِهِ فَأَعْتَرَفُوا... وَاسْتَنْهَضَتْهُمْ إِلَهُهُمْ إِلَى مَدَانَاتِهِ فَعَجَزُوا»^(١).

لكن حديثه عن فصاحة الوزير وخرس أهل المعرفة أمامه صرفاً أو عجزاً يظل مجرد تصوير بياني فني، فرغم أن الشيخ استثنى نفسه ضمناً من سبة العجز برده عليه واعترف بأن ما قاله جعل الناس يتكلمون في عقيدته، لا يمكن أن يعد ذلك شاهداً على أنه كان يلمح إلى أن الفصحاء قادرين لذهاب زمن الإعجاز على معارضة القرآن وبيانه.

إن مؤلفاته التي وصلتنا لم تتضمن ما يمكن أن يكون دليلاً على انتسابه إلى مذهب من قالوا بالصرفة، وإن كانت تسميته لشعر أبي الطيب بمعجز أحمد^(٢) تنظر إلى رسول الإسلام والكتاب المنزل عليه، وكان وصفه له بأنه لا يمكن أن تغير لفظة منه بأحسن منها أو مظهرها حسناً^(٣) يشبه رأي من جعل وجه الإعجاز القرآني يتجلى في أنه لو نزعته منه لفظة ثم أدير لسان العرب على لفظة أحسن منها لم توجد^(٤)، ولذلك فإن غرابة الفصول والغايات عن الأجناس الأدبية العربية المعروفة تظل من أهم العوامل التي أدت إلى الاشتباه فيه وفي صاحبه.

لقد انتهى كثير من العلماء الذين كتبوا عن أوجه الإعجاز في القرآن الكريم إلى أن الكتاب المنزل مخالف لكل الأساليب المعروفة، وخارج عن أصناف كلام العرب وأساليب^(٥) خطابهم، لا هو من باب السجع ولا هو من باب الشعر، وأن

(١) رسائله / عطية. ص ١٠. والاقتراب من سورة الرسائل/ ٢٥: ١ - ٣٦.

(٢) انظر ثبت مؤلفاته في معجم الأدباء: ١٤٥/٣ وما بعدها، والانتباه: ٩١/١ - ١٠٢.

(٣) انظر ما تقدم، (معجز أبي الطيب)، والمثل السائر: ٢٠٥/١.

(٤) انظر الإتيان: ١١٩/٢.

(٥) إعجاز القرآن: ٥١/١ - ٥٢.

فصاحته وغرابته^(١) أسلوبه ونظمه العجيب الذي جعله يختلف عما قبله وما بعده وجه من أوجه إعجازه.

ويبدو أن نقض الكتاب العزيز للعادة^(٢) قد جعل عامة العلماء يتوهمون أنه بمباينته لجميع الأساليب المعروفة وتميزه بترتيبه ونظمه الخاص به صار كالجنس، وأن خصيصة المخالفة نفسها هي مصدر الجنسية، وعندما خرج أبو العلاء على الناس بأسلوب الفصول والغايات الذي خالف فيه ما كان يعرفه المتلقي العربي من أجناس وأشكال أدبية توهموا أنه بمخالفته أساليب الشعر والنثر كان يقصد إلى معارضة القرآن.

وقد كان أبو العلاء واعياً بأنه يعرض شكلاً غريباً خارجاً عما هو معتاد من أساليب الكتابة وأشكالها كما يتضح من قوله في نفس المصنف: «... فهب لي ما أبلغ به رضاك من الكلم والمعاني الغراب»^(٣).

ولعل خروجه بسجعه المفصل المتفاوت الطول عن أسلوب الشعر المتوازن المعروف كان بحثاً عن هذه الغرابية، لكن هذه المخالفة نفسها كانت شبيهة، فجمهور العلماء ينفون السجعية عن نظم القرآن ويسمون ما أشبه السجع من نظم فواصل تميزاً لها من القوافي والأسجاع.

وليس هذا التمييز مجرد مخالفة في منطق المصطلحات، فمفهوم الفاصلة لدى العلماء يختلف من حيث أسسه الجمالية عن الأسجاع لأن التوازن في الجمل المسجعة شرط من شروط جودتها، واختلال توازنها وتفاوتها من حيث الطول والقصر يجعلها

(١) تفسير الفخر الرازي: ١٧/٢٠٣ و ١٢٠/٢٠، والإيتقان: ١١٩/٢، والشفاء لعياض / نقلاً عن الإيتقان: ١٢٢/٢.

(٢) الإيتقان: ١٢٢/٢.

(٣) الفصول والغايات: ص ٦٢.

مذمومة بينما يعد تفاوت^(١) الفواصل في النظم القرآني سرّاً من أسرار بيانه وعذوبته، ولذلك لم يكن ابتعاد أبي العلاء عن أساليب التسجيع المعروفة^(٢)، واستعماله في وصف بناء المؤلف مصطلحاً قريباً من الفاصلة هو الفصول الذي يبدو كالمأخوذ من قوله تعالى: [كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ^(٣)].. لِيُتْلَى بِمَنَآئٍ عَنْ شِبْهِهِ الْمَعَارِضَةِ.

إن أوجه^(٤) الإعجاز التي ذكرها العلماء متعددة، ومن بين ما ذكروه وإن لم يشتهر كون القرآن أعجز العرب بترتيب^(٥) لم يعلموا وجهه أو بنسق «قد حدث عنه ضرب من الوزن يعجز الخلق عن أن يأتوا بمثله»^(٦)، وعندما نتأمل النسق الذي أتى به أبو العلاء نجده - كما سائين - يبدو كأنه يميل إلى نوع من الإيقاع شبه الشعري، ولهذا لا نستبعد أن يكون نسق فصول الكتاب وغاياته قد أول بآته بحث عن هذا الترتيب المجهول، أي بآته معارضة للقرآن.

أما مضمون الكتاب فهو في تمجيد الله والمواعظ والحكم بون أي لبس، إلا أن اقترانه بشكل غريب وضع موضع الشبهة جعله هو نفسه يثير الشكوك.

فالتأله أو النسك كان سلوكاً غير قليل ممن ادعوا الألوهية والنبوة^(٧)، وقد ذكر ابن الجوزي في حملته على بعض من رماهم بالزندقة أن محن هؤلاء كانت تدس في الحمد والتسبيح^(٨)، ولذلك فإن ما ضمنه الشيخ كتابه من تسبيح ومواعظ أصبح

(١) انظر إعجاز القرآن: ٩٩/١.

(٢) يصف طه حسين (مع أبي العلاء في سجنه: ص ١٠٦) الفصول والغايات بأنه نثر مسجع مفصل، ويصفه عبادة (أبو العلاء الناقد الألبني: ص ١٢٧) بأنه نثر التزم فيه ما لا يلزم. وانظر اكتشاف مصادري أبي العلاء: ص ١٧٧ و ٢١١ و ٢٥١، حيث يشير المؤلف إلى دراسة (فيستر وهارتمان)، وإلى باحثين آخرين اهتموا به.

(٣) فصلت / الآية: ٣.

(٤) انظر الإتيان في علوم القرآن: ١١٦/٢ وما بعدها.

(٥) انظر الإتيان: ١١٨/٢.

(٦) دلائل الإعجاز: ص ٣٦٤.

(٧) انظر: من تاريخ الإلحاد: ص ٢٤.

(٨) المنتظم: ١٨٥/٨، وانظر قوله في تلبس إبليس / تعريف: ص ٢٩٠، حيث يتهمة بالزندقة والإلحاد.

لاقتراحه بتشبهة المعارضة التي أثارها الشكل سبباً في زيادة شك بعض الناس في قصده وفي الغاية من «تطاوله المتهم» على أسلوب القرآن لاتخاذة قالباً لتسبيحه.

وقد ذكر الباقلاني^(١) أن من اتهموا ابن المقفع بمعارضة القرآن إنما نظروا إلى ما في كتابه الدرة اليتيمة من حكم وديانات، وكل ذلك في رأيه تهويل.

ويبدو أن مثل هذا التهويل قد لابس الشكوك التي جعلت بعض العامة ومن مال إليهم من العلماء في عصره يتهمون بمعارضة القرآن الكريم اتهاماً تلقف بعض العلماء اللاحقين خبره فتناقلوه دون تمحيص.

أما الشيخ فلا نعثر في مؤلفاته على ما يمكن أن يعد دليلاً صريحاً على تطاوله وتجروؤه على أسلوب الكتاب العزيز، أو على أنه - قولاً بالصرفة - أنس من نفسه القدرة على معارضته.

أما موقفه العقدي الصريح من الإعجاز القرآني فقد عبر عنه في سياق رده على ابن الرواندي بقوله: «وَأَجْمَعَ مُلْحِدٌ وَمُهْتَدٍ وَنَاكِبٌ عَنِ الْمَحَجَّةِ وَمُقْتَدٍ أَنْ هَذَا الْكِتَابَ الَّذِي جَاءَ بِهِ مُحَمَّدٌ (ﷺ) كِتَابٌ بَهَرَ بِالْإِعْجَازِ وَلَقِيَ عَدُوَّهُ بِالْإِرْجَازِ»^(٢)، وهذا هو نفسه الرأي الذي قال به جمهور العلماء.

ولا توجد في كلامه أية قرينة تفيد قوله بالصرفة حتى يحمل الفصول والغايات على أنه معارضة للقرآن الكريم، فقد كان الشيخ مقتنعاً بأن «الآية منه أو بعض الآيات لَتَعْتَرِضُ فِي أَفْصَحِ كَلِمٍ يَقْدِرُ عَلَيْهِ الْمَخْلُوقُونَ فَتَكُونُ فِيهِ كَالشَّهَابِ الْمُتَلَكِّيِّ فِي جُنْحِ غَسَقِي وَالزُّهْرَةِ الْبَادِيَةِ فِي جُدُوبِ ذَاتِ نَسَقٍ، فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ»^(٣).

(١) إعجاز القرآن: ٤٦/١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٧٣.

إن أسلوب القرآن الكريم كان لديه فوق أي كلام يقدر عليه المخلوقون، وهذا نفي صريح لمنهج الصرفة وتسليم بعظم^(١) شأن القرآن الكريم وإعجازه المطلق، أما الخبر الذي رُعم فيه أنه لما قيل له: أين هذا من القرآن؟ قال: «لم تصقله المحاربُ أربعمئة سنة»^(٢) فالوضع ظاهر عليه، لأنه لم يرد إلا في مصدرين متأخرين^(٣) نقلاه عن السلفي^(٤) المتوفى سنة ٥٧٦هـ الذي تفرد دون غيره من المؤرخين بإيراده، ولم يكن ابن الجوزي الذي بالغ في التحامل على الشيخ ليسكت عن هذا الخبر لو كان قد تنوّل في عصره.

أما ما أورده البديعي في القرن الحادي عشر، فليس في حقيقته إلا صياغة جديدة لهذا الخبر الفريد، فهو في سياق ذكره «قرآن المتنبي» يشير إلى «أن أبا العلاء المعري عارض القرآن بكتابٍ وعُتُونُهُ بالفصول والغايات في مجازاة السُور والآيات، فقلّ له: ما هذا إلا جيّدٌ، إلا أنه ليس عليه طُلاوة القرآن، فقال: حتى تصقله الألسُنُ في المحاربِ أربعمئة سنة، وعند ذلك انظروا كيف يكون»^(٥)، لكنه لا يذكر المصدر الذي نقل منه الخبر، وفي ذلك ما يفيد أن ما تفرد بذكره في عصره متأخر ليس إلا تزيّداً وإسهاباً في رواية موضوعة يبدو أن تاريخها يبدأ مع مرويات السلفي.

إن شبهة المعارضة التي جعلت المتأخرين يختلفون في حقيقة عقيدة الشيخ لم تنشأ عن سلوك أو كلام صريح يشهد بأنه كان لضعف عقيدته أو لقوله بالصرفة

(١) انظر زجر النابح: ص ٤٧٣.

(٢) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٥، ولسان الميزان: ٢٠٦/١.

(٣) تاريخ الإسلام ولسان الميزان. انظر الهامش السابق.

(٤) لقوله بالبناء للمفعول: «هذا إلى ما يحكى عنه في كتاب الفصول والغايات وكأنه معارضة منه للصور والآيات فقلّ له. أين هذا من القرآن؟ قال. لم تصقله المحارب أربعمئة سنة. تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٥. ولم يرد هذا الخبر المنسوب إلى السلفي في معجم السفر، ولعله ورد في معجمي الآخرين اللذين خصصهما لمشيخة أصبهان ومشيخة بغداد.

(٥) الصبح المنبي: ص ٥٥.

يطمع في محاذاة سور القرآن وآياته، ولكنها تعود إلى سوء تأويل بعض المتلقين للشكل الفني الذي حاول الشاعر التائب من الشعر تأصيله واقتراحه قالباً فنياً لأدب الفضيلة والتسبيح.

ولعل الذي جعله لا يحترس من تهمة المعارضة أنه أراد أن يقدم كتابة شبه شعرية جديدة على المتلقي العربي، كتابة تنأى عن صورة الشعر الذي طلقه بنائها عن الوزن وتقرب منها باستعارتها بعض عناصره وشرائطه، لكنه وهو يتستر على شعرية الفصول والغايات لتجنب شبهة الرجوع إلى هنوات الشعر جر على نفسه تهمة معارضة السور والآيات.

II - الشعرية المتسللة: شعرنة النثر

عندما أعلن الشاعر المعتزل أنه تاب وطلق الشعر علل ذلك بأن الفضيلة استهوتته وأن هذه الصناعة لا تجود إلا بالكذب^(١) والرذيلة، وقد كان هذا الربط الصريح بين الشر والجودة الشعرية قيداً نقدياً صارماً رسم به الحدود الدقيقة الفاصلة في رأيه بين مفهوم الشعر الجيد وبين مفهوم النظم الضعيف.

وعندما عرف الشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، بدا أنه يقترب من تصور الفلاسفة له بذكره الوزن دون القافية التي تعد مجرد زيادة يختص بها الشعر في لسان العرب^(٢) وينأى عنه بسكوته عن التخييل.

ولم يكن ذلك مجرد توسط مجاني بين الحدين الفلسفي اليوناني والنقدي العربي، فعدم ذكره القافية يجعلها شريطة مشتركة بين الشعر وغيره^(٣) وقابلة لأن تستثمر من حيث هي قيمة صوتية في بناء المنظوم والمنثور على السواء، وسكوته عن التخييل

(١) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠، وما تقدم.

(٢) انظر منهاج البلاغة: ص ٨٩، حيث قول حازم: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقية إلى ذلك.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول (حد الشعر).

اكفاءً بالوزن يمنع النقاد من أن يلحقوا بالشعر ما افتقر إلى الوزن من الكلام ولو توافرت فيه شرائط الشعر التخيلية فكان قولاً شعرياً مخيلاً^(١).

ويبدو أنه لم يكن يهدف فحسب إلى منع توسيع مفهوم الشعر ليشمل القول الشعري^(٢)، ولكن إلى أن ينفي عن نفسه شبهة نقض توبته من الموزون والرجوع إلى هنواته، ويتيح لنفسه ولكل ذي غريزة رافض لردائل الشعر فرصة استثمار شرائطه الكامنة في القول الشعري^(٣) المفتقر إلى الوزن دون الانتساب إليه صراحة.

وقد كان الفصول والغايات الجنس الأدبي العربي الجديد الذي سمح للشعرية بأن تتسلل إلى المنثور دون أن يعد ذلك شعراً أو رجوعاً إلى الشعر، أي بجعله كالمحاورات السقراطية^(٤) والأقوال المناظرية^(٥) وما أشبههما منزلة بين الشعر والنثر، أو كتابة شعرية مقنعة يحول حد الشعر ومفهومه لديه دون انتسابها إلى جنس المنظوم.

ورغم أن المبحث^(٦) لا يتسع للتدقيق في تحليل بناء الفصول والغايات وتتبع طرق التخييل الخفية التي استعارها له من الشعر فاقترب به منه، تشير إلى أن التخييل «في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»^(٧)، وإذا استثنينا الوزن بمفهومه العرضي فإن تسلل الشعرية إلى بنية هذا الجنس الجديد عن طريق جهات التخييل الأخرى كلها يصبح محتملاً.

(١) انظر تفصيل الكلام على ذلك في محث الثمرات النقدية: القسم الأول.

(٢) أي الكلام المخيل المفتقر إلى الوزن، الذي يختص عند الفلاسفة بكونه شعراً غير مكتمل. انظر تفصيل ذلك في: ٦٢/٨، وانظر الملل والنحل: ١٥٣/٢، حيث يقول الشهرستاني عن حكماء اليونان: «فمنهم الشعراء الذين يستدلون بشعرهم، وليس شعرهم على وزن وقافية، ولا الوزن والقافية ركن في الشعر عندهم».

(٣) بالمفهوم الفلسفي للوضح في الهامش السابق.

(٤) انظر فن الشعر: ص ٦ / هامش ٤.

(٥) انظر ما تقدم، وملاح يونانية: ص ١٥.

(٦) تحتاج الفصول والغايات إلى دراسة أسلوبية خاصة للكشف عن شعريتها.

(٧) منهاج البلاغة: ص ٨٩.

إن غرابة الفصول والغايات من حيث هي جنس أدبي يقترحه الشاعر الثائب كانت من الأسباب التي وضعت الكتاب موضع الشبهة، ويبدو أنه تعدد هذا الإغراب كما تعدد التلييس النقدي لا من حيث الخروج بالبناء الفني عن أساليب الشعر والنثر^(١) المعروفة فحسب، ولكن من حيث إيهام الدلالة النقدية/الفنية لعنوان الكتاب أيضاً لتعدد المفاهيم التي يحيل عليها مصطلحاً فصل وغاية مع قابلية^(٢) المؤلف لأن يفسر بها كلها.

فالمصادر القديمة تكتفي في معظمها بالإشارة إلى أن هذا الكتاب «موضوعٌ على حروفِ المعجم ما خلا الألفَ، لأن فواصله مبنيةٌ على أن يكون ما قبل الحرفِ المعتمدِ فيها ألفاً، ومن المحال أن يجمعَ بين الفَيْنِ»^(٣)، وإلى أن هذه الفواصل قواف لأن مصطلح غاية مأخوذ من غاية^(٤) البيت وهي قافيته، مع التنبيه على أن ما يرد في الكتاب أحياناً من قواف على قري^(٥) واحد ونسق واحد لا يدخل تحت مفهوم هذا المصطلح.

إلا أن هذا الربط بين القافية والغاية لا يعد تأويلاً نقدياً للمصطلح، ولكن مجرد تفسير لغوي^(٦) للفظلة غاية البيت لأنها نهايته دون أي نظر إلى المفهوم العروضي^(٧)، وقد ورد هذا المعنى في قول الشيخ نفسه: «إِنْ غَوِيَتْ فَلِي كَالْعَالَمِ غَايَةً»^(٨).

(١) انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة: ص ٩٣، حيث قول المؤلف: «وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه».

(٢) أقصد بهذا أنني لا أتحدث عن المفاهيم المطلقة للمصطلحين، ولكن عن المفاهيم التي يمكن أن يكون قد قصدها وهو يسميه بهذا الاسم.

(٣) إنباه الرواة: ٩٢/١، وانظر: إرشاد الأريب: ١٤٦/٣، والإنصاف والتحري: ص ٥٢٧.

(٤) إنباه الرواة: ٩٢/١.

(٥) انظر الإنباه: ٩٢/١.

(٦) انظر لسان العرب: مادة «غيا»، حيث تشرح الغاية بمعنى الشيء، وإقصاءه ومنتهاه.

(٧) أقصد بذلك أن الغاية لدى العروضيين تكون في نهاية البيت، ولكن لا يلزم من هذا أن كل نهاية في البيت تسمى غاية.

(٨) الفصول والغايات: ص ٢٦٨.

ولعل حمل القدماء غايات الكتاب على أنها نهاية الأبيات هو ما جعلهم يميلون إلى تسميتها قوافي لا سجعاً، أما ابن الجوزي^(١) فقد أثر في سياق تحامله عليه أن يصف الغايات بأنها أواخر الكلمات دون أن يربطها بالقوافي والأسجاع والفواصل. وقد سكنت هذه المصادر عن توضيح دلالة كلمة فصول في عنوان الكتاب سكوتها عن تحديد الخصيصة الأسلوبية للفقرة التي تعلن الغاية نهايتها، الأمر الذي يمكن أن يكون قد جعل ناسخ الجزء المتبقي من هذا المصنف يطلق مصطلح فصل - ناظرًا إلى الفصول التي بنى عليها الشيخ ديوان اللزوم^(٢) - على مجموعة من الغايات تشترك في حرف واحد من حروف المعجم دون اعتبار الفقرات والجمل المنغمة التي تسبق الغايات.

ويترتب عن هذا لتأويل الضمني لمصطلح فصل أن عدد فصول الكتاب يكون محدداً بعدد حروف المعجم التي بنى عليها الغايات، أي ثمانية وعشرين (٢٨) حرفاً لعدم دخول الألف اللينة في بنائها، بينما يكون عدد الغايات غير محصور كما يتبين من الخطاطة الآتية:

← فقرة متنوعة القرائن^(٣) ← غاية مبنية على الحرف المعجمي

← فقرة متنوعة القرائن ← غاية مبنية على الحرف المعجمي

الحرف المعجمي ← فصل ← فقرة متنوعة القرائن ← غاية مبنية على الحرف المعجمي

← فقرة متنوعة القرائن ← غاية مبنية على الحرف المعجمي

← فقرة متنوعة القرائن ← غاية مبنية على الحرف المعجمي

(١) المنتظم. ١٨٥/٨.

(٢) بناها على حروف المعجم متحركة وساكنة وجعلها ١١٣ فصلاً، كما صرح بذلك في مقدمة الديوان: ٣٩/١.

(٣) المقصود بالقرينة والقرائن السجعة والسجعات التي تنتهي بها الفقرات. انظر ما يأتي.

ويتبين من النموذج السابق أن الغايات تتنوع بتنوع الحروف التي تبنى عليها
الفصول، فيكون الحرف المعجمي الذي يرتبط به الفصل مفتاحاً لغايات متعددة تنتسب
إليه كما يتضح من البيان الآتي:

حرف الهمزة — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات همزية

حرف الباء — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات بائية

حرف التاء — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات تائية

حرف الذاء — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات ثائية

حرف الجيم — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات جيمية

حرف الحاء — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات حائية

..... حرف الواو — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات واوية

حرف الياء — فصل — فقرات متنوعة القرائن — غايات يائية

لكن دلالة المصطلح تبدو أوسع من أن تكون مجرد إعلان عن الانتقال من حرف
إلى حرف آخر يليه في الترتيب الألفبائي، فالبيديعي ينقل من المصنف قول الشيخ: «أُقْسِمُ
بخالق الخيل، والريح الهابة بليل بين الشَّرْطِ ومَطْلَعِ سُهَيْلٍ، إن الكافر لطويل الويل، وإن
العمر لمكفوف الذيل، أتق مدارج السيل، وطالع التوبة من قبيل تنج وما إخالك بناج»^(١)،
ثم يقول واصفا بناء الكتاب: «وقد وضَّعه على حروف المعجم، ففي كل حرف فصول
وغايات. فالغاية مثل قوله: بناج، والفصل ما يتقدم الغاية، فيذكر فصلاً يتضمن التمجيد
والمواعظ ويختتمه بالغاية على حروف المعجم مثل: تاج وراج وحاج»^(٢).

(١) الصبح المنبى: ص ٥٦.

(٢) الصبح المنبى: ص ٥٦.

ومفهوم كلامه أن مصطلح فصل يعني لديه مجموع الجمل المتوالية التي تنتهي عند الغاية، ويعني هذا أن عدد فصول الكتاب يكون مساوياً بالضرورة لعدد غاياته كما يتضح من البيان الآتي:

— فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

— فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

الحرف المعجمي — الهمزة — فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

— فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

— فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية.....

ونجد لهذا التأويل سنداً في تعريف الشريف الجرجاني للفصل بأنه «قطعة من الباب مستقلة بنفسها منفصلة عما سواها»^(١)، وكذا في إشارة التهاني إلى أن هذا المصطلح يطلق على معان منها «فُصِّلَتْ» أي فُرِقتْ وقُطِعَتْ عما تَقَدَّمَ لِغَرَضٍ^(٢).

وقد يجد الباحث تردداً في قبول هذا المفهوم إذا ما هو استأنس بمفهوم هذا المصطلح (الفصل والفصول) في بعض المباحث البلاغية، فالفصول ترد عند ثعلب بمعنى الفقر^(٣) والأجزاء التي تتكون منها الأبيات، وهي عند ابن طباطبا فقر الرسائل القائمة بنفسها^(٤).

وفي باب السجع والازدواج يسمى العسكري الأجزاء والفقر المستقلة التي يتألف منها الكلام المسجع فصولاً^(٥).

(١) التعريفات: ص ١٤٦.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٢٨/٢.

(٣) انظر قواعد الشعر: ص ٨٥.

(٤) عيار الشعر: ص ١٣١.

(٥) الصناعات: ص ٢٦٨، وانظر: ص ٢٧٠.

ويأتي هذا المفهوم صريحاً في حديث ابن الأثير عن القسم الثالث من أقسام السجع الذي يكون فيه «الفصلُ الآخرُ أقصرُ من الأول»^(١)، فيعاب بذلك لأن «السجع يكون قد استوفى أمدّه من الفصلِ الأولِ بِحُكْمِ طُولِهِ ثم يجيءُ الفصلُ الثاني قصيراً عن الأول...»^(٢)، وكذا في اعتباره «التصريحُ في الشعرِ بمنزلةِ السجعِ في الفصلينِ من الكلامِ المنتثر»^(٣).

ويطلق ابن حجة الحموي هذا المصطلح على الجمل والفقرات التي تتكون منها المقامة، وذلك في حديثه عن معارضة القاضي الفاضل كل فصل من فصول مقامات الحريري بفصل^(٤) أحسن منه، ثم يفتخر بقدرته على معارضة فصل^(٥) من إحدى المقامات عجز عنه القاضي.

وقد ورد هذا المفهوم نفسه لدى أبي العلاء في قوله مادحاً بيان الوزير المغربي ومقرطاً براعته في صوغ الرسائل: «وقد كان فيما مَضَى قومٌ جعلوا الرسائل كالوسائل وتزئنون بالسجع ولو طَمِعُوا في الوصولِ إلى مثلِ هذه الفصولِ لاختاروا الرُتَبَ على الرُتَبِ»^(٦).

والمقصود بالفصول لديه ولدى النقاد المذكورين الجمل المفصلة بقرائن مسجعة أو متوازية^(٧)، والأجزاء المستقلة التي تبنى عليها الكتابة الفنية، أي ما يسميه ابن سينا عند وصفه للكلام «الفصل مصاريع»^(٨).

(١) المثل السائر: ٢٤٠/١.

(٢) نفسه: ٢٤٠/١.

(٣) نفسه: ٢٤٢/١.

(٤) خزائن الألب: ص ٤٦١.

(٥) نفسه: ص ٤٦١.

(٦) من رسالة له نقل ابن فضل الله العمري فقرات منها، في مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥٨. والملاحظ أن كلمة الفصول لم ترد في طبعة شاهين عطية لرسائله، ولا في طبعة مرجليوت. وفي طبعة محمد القاضي (إتحاف الفضلاء): ص ٣٠٧، ورد: «ولو طَمِعُوا في الوصولِ إلى مثلِ هذه الوصول»، وهو تصحيف بين كغيره من التصحيفات والأخطاء الفاحشة التي امتلأت بها هذه الطبعة للشوكة.

(٧) انظر المثل السائر: ١٩٣/١.

(٨) الخطابة: ص ٢٢٦، نقلاً عن الروبي: ص ٢٤٠ (دار التنوير).

والأخذ بهذا المفهوم يجعل النسق الفني المتردد في المؤلف فقرة كبيرة مبنية من فصول متعددة تتلاحق لتقف عند الغاية التي تعلن في الحين نفسه نهايتها وبداية فقرة كبيرة جديدة تبني من فصول متعددة أخرى تنتهي عند غاية جديدة، وهكذا... كما يتبين من التوضيح الآتي:

الحرف المعجمي ← فقرة كبرى = فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل
 فصل + فصل غاية ←
 ← فقرة كبرى جديدة = فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل
 فصل غاية ←
 ← فقرة كبرى جديدة = فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل
 فصل غاية ←
 ← فقرة كبرى جديدة = عدة فصول غاية ←

وقد يرجح هذا التأويل قول الشيخ نفسه وهو يتقرب بمصنفه هذا إلى الله: «فهذه جُمْلٌ تُسَبِّحُكَ وتُفْصِلُهَا يُمَجِّدُكَ»^(١)، إلا أن إشارته إلى تفصيل الجمل تحتمل هي نفسها عدة دلالات، فقد يكون مقصوده أنه يجعلها جملاً مفصلة بين كل جملتين منها فصل دلالي^(٢)، تمضي تلك^(٣) وتأتي هذه، أو أنه ينهيها بفواصل^(٤) أي قرائن^(٥)، أو أنه يجعلها كلها فصولاً أي أجزاء مستقلة أو مفصلة.

(١) الفصول والغايات: ص ٢٢٥.

(٢) من معاني الفصل القطع والاستئناف. انظر كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٢٨/٢.

(٣) انظر شرح لفظة «مفصلات» في «آيات مفصلات»: لسان العرب: مادة «فصل». وانظر الإتيان: ٩٧/٢.

(٤) ورد وصف قوافي هذا الكتاب بالفواصل في معجم الأدباء: ١٤٦/٣ ... وبعض العلماء لا يجيز استعمال الفاصلة في غير القرآن. انظر الإتيان: ٩٧/٢.

(٥) المقصود هنا الكلمة الأخيرة في الفقرة المسجعة كما يفهم من قول التهانوي: «الفاصلة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع». انظر كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٢١/٢. وقد يقصد بالقرينة الفقرة المسجعة كلها. انظر خزائن الأدب للحموي: ص ٤٢٣.

وقد يكون المقصود أنه جعل لها فصلاً أي أوقافاً^(١) يقف عندها المسيح، فمن معاني الفصل الوقف كما يُفهم من كلام القراء في تعريفهم للوقف الجائز^(٢).

لكن هذه الاحتمالات المتعددة كلها تشترك رغم اختلافها في كونها تنظر إلى الجمل أو الأجزاء المستقلة من حيث هي جوهر بناء الفقرة الكبرى التي تعلن الغاية نهايتها.

ورغم ذلك يظل هذا العنوان الذي أراد له صاحبه أن يكون مورياً عن مفاهيم نقدية متعددة قابلاً لتأويلات أخرى تلح على الدارس، ففي الحقل العروضي نجد من بين اصطلاحات العلماء التي يلتبس بها العنوان مصطلحي فصل وغاية الواردين لديهم بصيغة الجمع كعنوان الكتاب، وذلك في مثل قول ابن عبد ربه:

وَالْعِشْلُ الْمُسَمَّيَاتُ الْآتِي

تُفْرَفُ بِالْفُصُولِ وَالْغَايَاتِ^(٣)

وقول الدماميني: «... لأن الأعارض والضروب محل الأحكام اللازمة، وهي الفصول والغايات»^(٤).

والمقصود بالمصطلحين عند العروضيين على العموم عروض البيت وضربه عندما يدخلهما زحاف لازم أو علة يخالفان بها الحشو^(٥).

ولا يظهر من خلال هذا التحليل الأولي^(٦) لبنية الكتاب أن هناك علاقة بين المفهوم العروضي لمصطلح فصل وبين العنوان، إلا أن مفهوم غاية لدى العروضيين يبدو ملابساً لبعض خصائص الغايات في المصنف.

(١) وردت صيغة الجمع هذه في إشارة بعض القدماء إلى أن الصحابة كانوا يتعلمون الأوقاف كما يتعلمون القرآن انظر الإقنان ٨٣/١.

(٢) كشف اصطلاحات الفنون: ١١٢٨/٢.

(٣) العقد الفريد: ٤٣٥/٥.

(٤) ترح الخزرجية: ص ٢٥.

(٥) انظر العقد الفريد: ٤٢٧/٢، والعمدة: ١٤٥/١.

(٦) أقصد بهذا أن التحليل العميق والإحصاء الدقيق يمكن أن يكشف عن نسق فني خفي، وهذا ما يجعل المصنف في حاجة إلى دراسة خاصة.

فالغاية في المباحث العروضية ينظر إليها من جهات^(١) متعددة منها: مخالفتها للحشو، واعتلالها وملازمة الزحاف لها، ولزوم الرفع، والإطلاق والتقييد، وهذه الجهات كلها حاضرة في غايات فصول الكتاب.

والغايات أكثرها معتل^(٢)، ومن عللها القطع والكسف والقطف والقصر، ومن بين هذه العلل اختار الشيخ في غاياته القصر^(٣)، كما اختار من بين الأجزاء العروضية فاعلاتن فبنى عليه غايات الفصول كلها^(٤) مقصوراً مطلقاً، سائماً من الزحاف أحياناً (فاعلان^(٥))، أو مخبوناً (فعلان^(٦)) أو مشعناً (فالان^(٧)) أحياناً أخرى.

وقد مهد الشيخ لدخول هذه العلة^(٨) دون غيرها بأن جعل روي الغايات^(٩) ساكناً لوقوعه موقع الوقف ومردفاً بالثاق لازمة فيها كلها، ويعني هذا أنها تنتهي ضرورة بوتر مقرون (— ٠٠) وتلحق بالترادف^(١٠) من القوافي، وهي خصيصة في البناء تجعلها مخالفة لقرائن الفصول التي تبنى على أوزان مختلفة مثل فعلن وفاعلن وفعل وفاعلن وفعل المجردة من الرفع، وفعلن وفالان المردوفة بالآلف أو الياء والواو.

وينجم عن هذا الاختلاف أن بعض الفصول تلحق بالتواتر لانتهائها بسبب خفيف (— ٠) أو بالتدراك لانتهائها بوتر مجموع (— ٠)، أو بالتراكب لانتهاء

(١) انظر العمد: ١٤٥/١ - ١٤٧.

(٢) انظر العمد: ١٤٥/١، ولسان العرب: مادة «غيا».

(٣) - وقد وهم ضابط الكتاب فحرك أواخر الغايات، وهي كلها مقيدة.

(٤) اعتماداً على الجزء الموجود وقياساً للغائب على الحاضر، لأن القصر يلزم بأن تكون فاعلات وحدها المستعملة في بناء الغايات.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٣٧ و٣٨.

(٦) نفسه: ص ٤٠٠ و٤٢٧.

(٧) نفسه: ص ٨٥ و٤٧٧.

(٨) أي علة القصر.

(٩) سنرى أنه يسميها قوافي، ومن حروف القافية الروي.

(١٠) هو ما انتهى من القوافي بتحريك وساكتين لا فاصل بينهما.

بفاصلة صغرى^(١) (-- ٠)، فضلاً عما يلحق منها بالمتراشف لانتهاؤه بوتر مقرون
مراعاة للوقف.

وفي هذا الجمع بين التقييد عند الترتم بالتسبيح، وبين الردف والاعتلال ومخالفة
قرائن الفصول ما يجعل الغايات من حيث بناؤها لصيقة بالمفهوم العروضي لمصطلح
غاية، وهو ما يكشف عن أن الشيخ كان ينظر إلى هذا المفهوم وهو يصوغ عنوان الكتاب.
ولا نجد لهذا التعدد في المفاهيم التي يمكن أن يوئل بها مصطلحاً فصول
وغايات إلا تفسيراً واحداً، هو أن الشاعر التائب تعمّد التلبس عند وضعه للعنوان
حرصاً على أن ينظر النقاد إلى أسلوب المصنف باعتباره وجهاً^(٢) أديباً لجنس جديد
مستقل عن الشعر الموزون والنثر المسجع.

ويبدو أن الشيخ لم يقصر التلبس على العنوان وحده، فالبناء الفني للفصول
والغايات نفسه لا يرتبط بنسق مطرد يمكن أن يعده الناقد شكلاً ثابتاً في الصياغة،
ويدرك المتلقي هذا التباين بسهولة عندما يحس بأن الشكل المتردد قد اختفى ليحل
محله شكل ثان يتردد فترة ثم يختفي ليبرز شكل آخر، وهكذا... دون أن يمنح
نسقاً بعينه القوة الترددية التي قد تجعل المصنف لاحقاً بأحد أجناس الشعر أو
النثر المعروفة.

فبينما تقدم بعض الفصول في أسلوب مضرس لا سجع فيه تبنى فصول أخرى
على قرائن متنوعة مسجعة بحروف متجانسة الخارج، وقد يكتف فيها السجع فيصبح
نوفاً من الترصيع^(٣) داخل الفقرات نفسها:

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢ حيث قول الشيخ: «فامعن الوحشي هرياً، فلما كن منه كتباً...».

(٢) يبدو أن الشاعر التائب كان قد تصور عدة أوجه إنجازية لهذا الجنس كما سابع.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٥٤، ٤٢١.

«الطيورُ ناطقاتٌ بالسُّبْح، ورجالٌ ما تُقَرُّ بالبيعِ بَلَى جَلَّ القادرُ عن ارتيابٍ. إِنْ جَرَى ظَنِّي فَسَنَحْ، وهفا طائرٌ فَبَرَحْ، كَمَدَ أَلْفَ لِفراقِ الأحيابِ. سُبَّحَ اللهُ وَمَجَّدَهُ وَعَظَّمَ الخالقَ وحمدهُ طائرٌ لا يَحْفَلُ بزِينَبَ والربابِ. هذه منازلُ القَطِينِ وتلك مساكنُ الأنسِ المقيمِ، اختلفَ عليهمَ الجديدانِ فأزواحُهُم عندَ اللهِ وجسومُهُم في الترابِ. اللهُ الكاملُ والنقصُ لجميعنا شامل، فماذا يُؤْمَلُ الأملُ، أليسَ قَصْرُهُ الذهابُ»^(١)

وقد تبنى فصول الفقرة الكبرى كلها على قرائن تسجع بنفس الحرف وتشارك في بنية صرفية واحدة^(٢) أو تتغير أوزانها^(٣)، وقد يجمع في فصول أخرى بين تغيير الزنة الصرفية وتنوع جسعات القرائن^(٤).

ويبرز الاستطراد الترنمي أحياناً ليضفي على الفصول جدة صوتية ومغايرة إيقاعية من خلال تلوين صرفي يخرج فيه من زنة إلى زنة أخرى ثم يعود إلى الزنة الأولى مع لزوم نفس الحرف^(٥)، أو تلوين سجعي يخرج فيه من حرف إلى آخر جديد ثم يعود إلى السابق^(٦)...

ويبلغ هذا الاستطراد مداه عندما يصبح نواة يتردد فيها نفس الحرف ويعود إلى الظهور بعد كل تلوين صوتي، متعدياً فصول الفقرة الكبرى وغايتها إلى فصول الغايات اللاحقة لخلق سلسلة نغمية غنية بأصواتها، سلسلة تطول وتمتد لتجعل الفصول وغاياتها كالأبيات في موشحة لا وزن لها.

(١) الفصول والغايات: ص ٣٨.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٤١. وانظر: ص ٢٥٦، حيث يبنى الفصل على قرائن بائية كلها ذات وزن واحد، وانظر: ص ٤١ حيث قوله: «اعوذ بك من ليت وعسى، ونفس تنقسم أنفساً ستاجرع الموت حسى، إن حشرتني مبلساً فإن عملي في تباب».

(٣) نفسه: ص ٢٥٨، حيث يلتزم الميم في الفصول كلها مع تغيير الزنة.

(٤) نفسه: ص ٢٤٥، حيث يسجع بالراء والميم والعين والذال، مع تنوع زئات القرائن الرائية.

(٥) نفسه: ص ٤١، حيث تتوالى القوافي الرائية في زئات مختلفة (الفايز ← النهار ← الظاهر ← الأنوار).

(٦) نفسه: ص ٤١٩ (ضرباً) ← يظلم ← العظم ← تغتم ← حلم ← محسباً ← أنشدته ← ولدت ← المرية ← النمرية ← حصرة ← أسرة ← مرتقياً).

وتظهر عناية الشيخ بهذا النوع من الاستطراد الترنمي في اختياره روي الباء المفتوح - في فصل غايته خائية - وعودته إليه ١١٣ مرة^(١) داخل ١١ فقرة كبرى و٣٦١ فصلاً^(٢) و١١ غاية، قبل أن يخرج إلى نواة صوتية دالية^(٣) مستطرداً ٢٧ مرة، ثم إلى روي الميم المفتوح المردوف بالياء^(٤) فالواو^(٥) فالألف^(٦)، فما وقع منه - مفتوحاً^(٧) ومضموماً^(٨) - بين ألف الردف وهاء الوصل مستطرداً ١١١ مرة^(٩).

لكن هذا التنوع المعقد في بناء القرائن المسجعة يظل طريقة من عدة طرق اختارها الشاعر التائب للتلبس ومنع النسق الفني من الثبات على صورة واحدة، فالترنم السجعي يصبح أحياناً مجانسة صوتية داخلية تنتقل فيها حروف التسجيع من آخر القرائن إلى حشوها، لتجعل الفصول تصل إلى السمع كأنها بنيت من أجراس بعينها تتردد في نسيج صوتي لُحِمَ وسُدِّيَ منها دون غيرها، كما يتبين من قوله مُجَرَّسًا السَّيْنِ والْبَاءِ وَالضَّادَ وَالصَّادَ وَالْكَافَ وَالْيَاءَ: «مَا خَضَّبْتُ فِي طَاعَتِكَ سَبِيبَ فَرَسٍ وَلَا كُنْتُ ذَا عَضْبٍ يَسْبُ الْأَعْضَاءَ فِيكَ، قَدْ كَشَفْتُ السَّبَّ فِي مَعْصِيَتِكَ فَصَرْتُ كَسَبِيبَةِ الْمَيْتِ، وَأَيُّ أَسْبَابِ الْخَيْرِ عَلِقْتُ بِهِ وَجَدْتُهُ عَلَيَّ ذَا التِّيَاثِ»^(١٠).

(١) الفصول والغايات: ص ٤٠٠ - ٤٢٤. وقد وردت مجموعات الفصول المذكورة موزعة بين ١١ غاية كما يلي: ٥٤ف + ٥١ف + ٣٢ف + ٢٦ف + ٢١ف + ١٠ف + ١٩ف + ٢٠ف + ٢٨ف + ٢٦ف + ٧٤ف = ١١٣.

(٢) يزيد عدد الفصول إذا راعينا التقفية المبنية على الحروف التي تضعف في القوافي إذا لم يلتزم قبلها حرف يقويها كتاء التانيث وحروف الوصل، كما يزيد إذا راعينا السجع الصرفي المبني على تماثل الزنة الصرفية واختلاف الحروف، أو راعينا تقارب مخارج الحروف الأخيرة.

(٣) نفسه: ص ٤٢٥ - ٤٢٧.

(٤) نفسه: ص ٤٢٩ - ٤٣١.

(٥) نفسه: ص ٤٣٦ - ٤٣٨.

(٦) نفسه: ص ٤٤١ - ٤٤٣.

(٧) نفسه: ص ٤٤٧ - ٤٥٦.

(٨) نفسه: ص ٤٥٦.

(٩) (ميم / ٢٢) + (وَم / ٢١) + (لَا / ٤١) + (لَا مَهَا / ٢١) + (مَه / ٢) + (وَمُهَا / ٤) = ١١١. نفسه: ص ٤٢٩ - ٤٥٦.

(١٠) نفسه: ص ٢١٦ - ٢١٧.

ولم تسلم فقرات الغايات من حيث فصولها من هذا الإخلال النقدي المتعمد بالاطراد، فبينما نجد بعض الفقرات لا تتعدى فصلين أو ثلاثة كما يتضح من مثل قوله: «أَوْمِيْ بِمُسَبِّحَتِكَ إِلَى السَّمَاءِ تَسْتَعِيْنُ اللّٰهَ، وَإِبْهَامُكَ تَصُدُّ عَنْكَ الطَّيْرُ السَّغَابُ. لَا يَخُنُّكَ الْوَهْلُ مِنَ الْمَخْلُوْقِيْنَ عَنْ ذِكْرِ اللّٰهِ، فَارْجُرْ نَفْسَكَ عَنْ السَّيِّئَةِ، وَالْخَيْلُ تَرْجُرُ بِهَلٍ وَهَابٍ»^(١)، نجد فقرات أخرى تطول لتتضمن مائة فصل^(٢).

وحكم الفصول في تفاوتها طولاً وقصرًا حكم الفقرات، فبعضها يطول ويمتد ليشمل أكثر من أربع عشرة (١٤) كلمة كقوله: (سبحت زاي الشماخ وجيمه قبل أن يجعلهما رويين بما شاء الله من السنين...)^(٣)، وبعضها الآخر يقصر فلا يتعدى كلمة واحدة كالحرص في قوله: «وَالْحُرْضُ بَعْرُضِ صَخْرَةٍ عَنْ عُرْضٍ»^(٤)، وكالأغربة في قوله: «وَالْأَغْرِبَةُ تَقَعُ عَلَى الْوِذَامِ التَّرِبَةِ»^(٥)، وهو تفاوت بيّن مقصود ينأى بالبناء عن صورة النثر المسجوع الذي يعد فيه التوازن والتناسب بين الأجزاء^(٦) نعت جودة بينما يعد اختلافها في الطول عيباً وضعفاً.

أما الغايات نفسها فلزوم ألف الردف فيها كلها ولزوم نفس الروي في كل باب حرفي منها يجعلان نسقها شبه مستقر، ورغم ذلك نلاحظ أن الشيخ يعتمد خلخلة هذا النسق من خلال جمعه بين فاعلان السالم من الزحاف وفعلان المخبون وفالان المشعث، وكذا من خلال المباعدة الكمية بين عدد الغايات التي تبني عليها الأبواب،

(١) الفصول والغايات: ص ٧٧.

(٢) نفسه: ص ٢٩ - ٣٧.

(٣) نفسه: ص ٣٨.

(٤) نفسه: ص ١٧.

(٥) نفسه: ص ٢٣.

(٦) انظر الملل السائر: ٢٣٨/١ - ٢٣٩، والإيقان: ٩٨/٢.

فبينما يشتمل باب الباء على ١٢٨ غاية بائية نجد باب الخاء لا يتجاوز ٢٨ غاية خائية، ولم يكن كل ذلك كما ذكرت إلا حرصاً منه على إبراز استقلال أسلوب المصنف عن كل الأجناس الأدبية المعروفة شعرية كانت أم نثرية.

لقد أراد الشيخ لمصنفه هذا أن يكون بين هذه الأجناس غاية، ولا يكون الشيء غاية إلا إذا كان علامة في جنسه^(١) لا نظير له.

والملاحظ أن القدماء لم يبنوها إلا على وجه واحد من أوجه المخالفة في بناء المصنف هو إعراب القوافي، فرويها جاء مختلف الحركات لأنه «لم يعتمد فيه أن تكون الحروف التي بُنيَ عليها مُستوية الإعراب»^(٢).

وقد عاب الكلاعي على أبي العلاء أنه لم يكن يراعي الإعراب في أسجاعه رغم أن لإتقانه في السجع تأثيراً عظيماً^(٣)، ولم يكن توحيد حركات الإعراب ليعجزه ولكنه كان يريد أن يُلْزِمَ المسيح المترنم بتقييد الروي والوقف عليه ساكناً، لأن توحيد إعراب الحركات فتحاً أو ضمّاً أو كسراً يسوغ إطلاقها عند الإنشاد ووصلها بمد من جنسها يكون هو موضع الوقف، والوصل يجعل القافية من المتواتر (- - - - -)، والشيخ أراد لها أن تكون من المترادف (- - - - -) تقوية لجرسها وتطريبها، وقد سبقت الإشارة إلى أن من معاني الفصل والغاية الوقف والنهاية، والعرب لا تقف على متحرك.

إن الفصول وغاياتها ترد في موقع يجوز فيه التقييد والإطلاق، لكن الإنشاد يميل بالأداء إلى التقييد لأن السجع مبني على الوقف، وقرائن الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز^(٤).

(١) انظر لسان العرب: مادة «غيا».

(٢) الإنباه: ٩٢/٨، وانظر أرشاد الأريب: ١٤٦/٣.

(٣) انظر إحكام صناعة الكلام: ص ٢٤٤.

(٤) انظر خزانة الأدب للحصوي: ص ٤٢٤، والإتقان: ٨٩/١ و ١٠٥/٢.

فتسكين أواخرها يغني خصيصة الإطراب في فقرات المصنف من حيث هي ملفوظ مسموع يترنم به المسيح ويطرب^(١) له المتخضع، وإشارات الشيخ إلى ارتباط التسبيح بالترنم تطرد في الكتاب اطراداً يدل على أنه وضعه ليكون شذواً وترنماً: «وَلَوْ بَيَّ لِلْمُتَرَنِّمِينَ بِالتَّسْبِيحِ تَرَنُّمَ هَزَجِ النَّهَارِ، حَتَّى إِذَا النَّجْمُ طَلَعَ تَرَنُّمٌ بِالدُّكْرِ مَعَ الْبَعُوضِ إِعْظَامًا لَوَارِثِ الْوَرَاثِ»^(٢)، لكنه شذو بالفضيلة وترنم بالخير، ترنم ينأى عن دنس الرذيلة ولو خفي: «وَلَيْتَ كُلَّ شَعْرَةٍ فِي جَسَدِي مَقُولٌ فَصِيحٌ يُمَجِّدُ الْوَاحِدَ بِأَصْنَافِ اللِّغَاتِ، تَصِيحُ سُوءِهَا نَعِيبَ الْأَغْرِبِ وَبِيضُهَا صَرِيرَ الْبَزَاةِ تَسْتَغْفِرُ لِمَنْ اقْتَرَفَ فَاسْتَرْفَ وَأَجْرَمَ فَلَا جَرَمَ إِنْ اللَّهُ أَلْبَسَهُ ثَوْبَ الصَّغَارِ. وَأَعُوذُ بِكَ رَبِّ مِنْ لِسَانٍ كَلَسَانِ الْوَقُودِ، أَمَا ظَاهِرُهُ فَحَسَنٌ وَأَمَا عَادَتُهُ فَالْإِخْرَاقُ»^(٣).

ويبدو أن الشاعر التائب كان يريد أن يجعل الترنم بديلاً نغمياً من إيقاع الوزن العروضي الذي خلا منه البناء، والعلاقة بين موسيقى النثر وإيقاع الشعر من المباحث التي اهتم بها الفلاسفة المسلمون في تعريفهم بأصناف الأقاويل، فقد انتهى ابن سينا إلى أن الوصل والفصل «وَزْنٌ مَا لِلْكَلامِ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ وَزْنًا عَدِيدًا»^(٤) لأن هذا الأخير خاص بالشعر.

وانتهى ابن رشد إلى أن «الأقاويل المركبة على ثلاثة أصناف: إما أقاويل موزونة وهي التي يَجْتَمِعُ فيها الإيقاعُ والعَدَدُ، وإما أقاويل لا يكون بين ألفاظها المفردة أَرْمَنَةٌ فينتهي بها كلُّ لفظٍ منها عند السامع، أو علاماتٌ تَدُلُّ على ماهيَّتها، وهذا هو الذي يُعَرِّفُهُ أرسطو باللفظ السخيف، وإما أقاويل تكون بين ألفاظها المفردة أحوالٌ تُنْهِيها عِنْدَ السامعِ وتفصلُها، وذلك إما بسكناتٍ أو نبراتٍ»^(٥).

(١) انظر روضة التعريف: ١/ ٢٧٦ - ٢٧٨، حيث يشرح ابن الخطيب نور السماع في نهج الحب لتلقي جلال الأسلوب القراني

(٢) الفصول والغايات: ص: ١٦٩.

(٣) نفسه: ص ٣٦٢. وانظر: ص ٢٣٩، ٢٧٠، ٤٢٢.

(٤) الخطابة / نظرية الشعر: ص ١٣٣ وصفحة ٢٥٩ (هـ. م. ك.).

(٥) تلخيص الخطابة / نظرية الشعر: ص ٢٣٧ (هـ. م. ك.).

ويقصد الفلاسفة بذلك أن تفصيل أبنية الأقاويل وفقراتها ونبرها وتنغيمها بأصوات تسمع ولا تكتب مؤثرات تقربها من الشعر^(١) وتجعل لها وزناً نثرياً^(٢) له موسيقاه الخاصة وإن لم يكن عددياً كالوزن الشعري.

وقد كان الدرس النقدي العربي واعياً بأن الوزن في بعض أشعار العجم يتولد من إعانة شعرية الأبنية والتراكيب الصرفية النحوية بالأصوات الخارجية الموازية التي يسمح الأداء الشفوي بتحقيقها كالمط^(٣) وما أشبهه، كما أن النظرية الفلسفية كانت قد جعلت النبر والتنغيم الخارجين عن أبنية اللفظ^(٤) من المؤثرات الصوتية التي تسهم^(٥) في تشكيل موسيقى النثر وأوزان الشعر، فهل كان الشيخ يقصد إلى جعل الفصول والغايات أدباً شفوياً^(٦) جديداً يظهر وزنه الخاص بالترنم والتنغيم المصاحبين للتسبيح:

إِغْجَلْ بِتَسْبِيحِ رَبِّ لَا كِفَاءَ لَهُ

أَوْ رُفْلَنَّهُ وَلَا تَجْنَحْ إِلَى رَتْلٍ^(٧)

إن مصطلح الفصول في عنوان الكتاب يصبح - عندما ننظر إليه من جهة الترنم والتنغيم والنبر - قريباً من حيث دلالته من مفهوم الفصول التي تلحق الألحان المؤتلفة «عن النغم الكائنة بالتصويت الإنساني»^(٨) كما يتبين من المقالة التي خصصها

(١) الخطابة لابن سينا / نظرية الشعر: ص ٢٤٦ و: ص ٢٦٨ (هـ. م. ك).

(٢) انظر المبحث القيم الذي خصصته الروبي للوزن الشعري والوزن النثري: نظرية الشعر: ص ٢٣٢ - ٢٣٧ (تنوير).

(٣) انظر العمدة: ٣١٤/٢، حيث يورد ابن رشيق قول الجاحظ «العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون».

(٤) كالتثقيب والتحديد والتوسيط والإجهار والفخامة... الخطابة لابن سينا / الروبي: ص ٢٤٢.

(٥) نظرية الشعر / الروبي: ص ٢٤٧ و: ص ٢٦٩ (هـ. م. ك).

(٦) انظر الشفاية والكتابية: ص ٢١٢.

(٧) اللزوم: ٣٢٠/٢.

(٨) الموسيقى الكبير: ص ١٠٦٣.

الفارابي لنغم الإنسان^(١)، فهو يقصد بالفصول^(٢) أعراض النغم الكمية وهي الحدة والثقل، وأعراضها الكيفية التي يعسر^(٣) تعديدها لكثرتها، ويتعذر إفرادها بأسماء تخصها فيكتفى بأن تُنقل «إليها الأسماء عن أشباهها من سائر المحسوسات بالحواس الأخر من مُبَصَّراتِ أو مَلْمُوساتِ»^(٤)، مثل الصفاء والكدر والخشونة والملاسة والثَّغَمَة والشدة والصلابة، وغيرها من الفصول التي يحس بها سمع من عني بتحصيلها كالرطوبة واليبس والغنة والزم والمد والقصر والتوسط والاستدارة والاستقامة والاهتزاز والاستقرار والإطلاق والخب، فضلا عن فصول النغم «التي بها تصوير دالة على انفعالات النفس، والانفعالات عوارض النفس، مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللذة والأذى وأشباه هذه»^(٥).

وأنكر بأن علم الموسيقى الذي يعتبر الفارابي تحصيله شرطاً في الإحساس بهذه الفصول غير المسماة أو المستعارة أسماؤها إحساساً علمياً، كان كما بينت من بين المعارف والصناعات المتنوعة التي حصلها الشاعر عندما كان شاباً يتظرف بالآداب والفنون، ولذلك أرجح أنه كان في دعوته إلى الترنم بالتسبيح الذي بنى عليه الفصول والغايات مستحضراً جل هذه الفصول النغمية التي ذكرها الفارابي.

ولا أستبعد أن يكون الشاعر التائب قد استطاع بغريزته الشعرية وثقافته الموسيقية أن يبني هذا الجنس الأدبي الجديد على وزن نغمي خفي لا يحيط به التحليل العروضي، وزن يمكن أن تكون الفصول الموسيقية المذكورة سبيلاً إلى الكشف عنه.

وقد لمح هو نفسه في عصر اعتقد فيه بعض العلماء أن القرآن أعجز العرب الفصحاء بترتيب ووزن يعجز الخلق عن الوصول إليه^(٦) إلى أن الناس لا يعرفون من

(١) الموسيقى الكبير: ص ١٠٦٥.

(٢) نفسه: ص ١٠٦٥.

(٣) نفسه: ص ١٠٦٩.

(٤) نفسه: ص ١٠٩٦.

(٥) نفسه: ص ١٠٧١.

(٦) انظر دلائل الإعجاز: ص ٣٦٤، والإتيان: ١١٨/٢.

النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض^(١)، وأن قصارى جهدهم «خمسَ عشرَ جنساً من الموزونِ كلما يَعُدُّوها القائلون»^(٢).

وظهر استخفافه الجلي بما يعرفه معاصروه من أوزان في تحديده^(٣) شعراء عصره بصورة نظامية صوتية عددية زمانية، يقاس فيها إيقاع البيت بالوزن العروضي وعدد الحروف وهيئاتها ومدة الإنجاز، لأن النظام من حيث هو تأليف للكلام كان في تصويره لأجناس القول الملذة مجالاً صوتياً واسعاً وإن بدت أبوابه مغلقة وضيقة.

ولعل فصول فصوله كانت محاولة لفتح هذه الأبواب، فالأشياء لديه «لها جُمْلٌ، والجُمْلُ لها تفصيلٌ، والتفصيلُ له تأويلٌ، وما يَقْلَمُ تأويلُهُ إلا اللهُ والراسخون في العلم»^(٤).

وليس هذا الفخر الضمني بانتسابه إلى الراسخين في العلم إلا الدليل على أنه سلك للإيحاء بجدة الجنس الأدبي الذي يقترحه كل أساليب التورية، مازجاً بين تصورات اللغويين والبلاغيين والعروضيين والموسيقين مزجاً تداخلت فيه المفاهيم وتشابكت لتكشف عن ذكاء ودهاء نقديين بلغا أوجهما في توريته بمصطلح غايات في عنوان الكتاب عن المفهومين الموسيقي والعروضي لمصطلح غاية الذي يرد في قول الكندي عن تقابل النقرة والإمساك في الموسيقى والمتحرك والساكن في الأوزان الشعرية قاصداً ما يسميه العروضيون الفاصلة الكبرى: «والغايةُ أربعةٌ أحرفٍ متحركةٌ فساكنٌ، وهي أربعةٌ نقراتٍ وإمساكٌ مثل: حَبَسَهُمْ ونحوها.. وليس أكثر من هذا في أشعار العرب»^(٥).

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٢) نفسه: ص ٢٩١.

(٣) انظر تفصيل ذلك في الصاهل والشاحج: ص ١٩٠ - ١٩١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ١٩١. وقد ورد هذا الكلام في سياق الحديث عن احتمال بناء المنظوم من أصوات الحيوان.

وتغم أصوات الحيوان من المباحث التي اهتم بها علماء الموسيقى. انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٦٤.

(٥) الكندي: المصونات الوترية / ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف: ص ٨٢ / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ٢٥٠ تنوير.

ولا توجد أية علاقة بين هذا المفهوم العروضي وبناء غاية الكتاب، ولكن الشيخ كان يرمي إلى الفاصلة من حيث هي مصطلح شبه مرادف للقافية في الشعر والقرينة في السجع، مصطلح راه أدل من غيره على ما أراد له أن يكون جنسًا مستقلًا عن الشعر والنثر فحال اختصاص أسلوب القرآن الكريم به دون استعماله له صريحاً^(١)، وإن كان بعض المتأخرين قد استعملوا هذا المصطلح في وصف بؤز التنغيم في التسيحات^(٢) التي وضعها.

لقد حذر الفلاسفة الخطباء من بعض مزالق الأداء التي تحقق في القول الخطبي ما يجعله يلتبس بالقول الشعري^(٣)، ولم يكن أبو العلاء رغم توبته من الشعر يريد لمصنفه هذا أن يكون بعيداً عن هذا الفن المطلقُ بعداً يجعله نثرًا صريحاً، فعبدُ للاقتراب من فن الشعر كل الطرق التي يمكن للشعرية أن تتسلل^(٤) من خلالها إلى أبنية الخطاب.

إن جهات التخيل التي ذكرها حازم^(٥) كانت كلها إلا الوزن مطية إلى شعرنة فصول الكتاب وغاياته، فقرائن المصارع بنيت بناء يجعلها في فقرات كثيرة قوافي شعرية تردف وتوصل، كما يتضح من استطراده الترنمي الذي استثمر فيه عنوية الميم^(٦) باتخاذة إياه رؤياً يلذ السمع بغنته وأمتداده الذي لا يبشع مسموع النغم^(٧)، ويلين حروف القافية الأخرى الملازمة له.

(١) انظر الإتيان: ٩٧/٢، حيث الإشارة إلى عدم جواز استعمال مصطلح الفواصل في غير القرآن الكريم. انظر المرشد: ٧٩٦/٣ حيث يشير المؤلف في حديثه عن شاعرية النثر إلى أن بعض رقيقي الشعر من كتاب القرن الرابع قد أدموا النظر إلى فواصل القرآن وإيه.

(٢) المقصود الفصول والغايات. انظر الإنباه: ٩١/٨ ومعجم الأدباء: ١٤٦/٣، حيث ينكر الحموي أن فواصله مبنية على أن يكون ما قبل الحرف المعتمد فيها ألفاً...

(٣) انظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢٤٦ تنوير.

(٤) انظر إشارة عبد الله الطيب إلى أن السجع في القرن الرابع فما تلاه صار منهجاً مقارباً لمذاهب الشعر. المرشد: ٧٩٦/٣.

(٥) انظر ما تقدم.

(٦) انظر الفصول والغايات. ص ٤٢٩ - ٤٤٩.

(٧) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣، حيث ينكر الفارابي الخصائص الموسيقية للميم واللام والنون.

أما الغايات فبناؤها على وتد مقرون وروي مقيد، ولزوم ألف الرفع التي تغني جرس الحروف النافرة وتمتص ييوسة بعض الحروف^(١) التي لا تسمح للصوت بالامتداد عند التسكين، ووصفه لها صراحة بمصطلح قافية^(٢)، ولزوم ما لا يلزم في بعضها.. دليل على أنه كان يستعير من القوافي شعريتها لشعرنة بناء الفقرات والقرائن المسجعة.

وتُحَدِّثُ التَغْيِيرَات والمخالفات الأسلوبية نفس التأثير المخيّل الذي ينشأ عن التخييل بالقوافي، فالتضريس والسجع والموازنة والترديد والمجانسة المتنوعة بين الحروف والكلمات وما سوى ذلك من صنوف التعجيب الصوتي، مخيلات أسلوبية مُشْعِرَةٌ للكلام بطبيعتها الجرسية والصرفية التي لا يخطئها السمع كما هو بين في قوله: «اسْتَعْنَى الْأَمِينُ عَنْ بَنَلِ الْيَمِينِ، وَجَاعَكَ أَتْهَامُ بِسُوءِ الْأَوْهَامِ، وَالْقَنَاعَةُ نِعَمُ الصَّنَاعَةِ، وَالرَّاعِبُ أَبَدًا سَاغِبٌ، مَا نَحْنُ وَمَا هَذَا اللَّحْنُ، نَحْلُ نَزَلَ عَلَى ضَحْلٍ، لَيْسَ بِلَيْسٍ ذَوَاتُ الْجَثِّ وَالْقَلْبِيسِ، وَاللَّهُ خَالِقُ الشَّجَاعَةِ فِي قَلْبِ الشَّجَاعِ. إِنْ سِرْنَا فِدْبَى رَمْلٍ، وَإِنْ طَرْنَا فَأَجْنَحَةٌ نَمْلٍ، مَا شَعَرَ الزَّمِيلُ بِالذَّمِيلِ، فَنَبَى الْعَمْرُ وَلَمْ يَدْرِ الْعَمْرُ، مِيلٌ ثُمَّ مِيلٌ وَانْقَضَى الْأَمِيلُ، فَمَنْ لَكَ بِالْمَقَاوِرِ الْمُتَّصِلَاتِ»^(٣).

ورغم كون مضمون الكتاب قائماً على الصدق وكون الأقاويل الشعرية المخيلة تبنى في معظمها على الكذب وتصوير الباطل في صورة الحق^(٤) لم يجد الشاعر التائب صعوبة في التخييل بالمعنى، وذلك بجعله التعجيب صلة بين الصدق والغربة التي يتوهمها المتلقي بعيدة عن الحقيقة فيكشف له عقله وإيمانه صحتها.

(١) كالكاف والطاء والغين والخاء.....

(٢) في مثل قوله شارحاً غاية اللواح: «واللواحي: اللوازم، وحذفت الياء للقافية» / الفصول والغايات: ص ٢٨٠، وقوله يشرح غاية أراج: «المعنى بياء الإضافة أراجي، وحذفت الياء للقافية» / الفصول والغايات: ص ٢٠٩.

(٣) نفسه: ص ١٥٦. ويلاحظ إلحاحه على المجانسة في مثل: نحن / اللحن، ونحل / صحل...

(٤) الإنتقان: ١٢٣/٧.

فالناس يعلمون كلهم أن النطق صفة خص بها الله الإنسان دون غيره من المخلوقات والكائنات التي تحيط به، وعندما يتحدث القصاص في حكاياتهم عن كائنات أخرى غير الإنسان حية أو جامدة تتكلم يعد السامعون ذلك خرافات لذيفة يستمتعون بها وهم عالمون بأنها أكاذيب، وفقرات الفصول والغايات مليئة بالإشارات إلى نطق الحيوان والأشجار والجمادات والجمل والكلمات والحروف، لكنه إخبار عن نطق يصدقه العقل ويسلم به القلب لأنه تسبيح لله وتمجيد للكوته، وسور الكتاب العزيز تؤكد أن كل ما في السموات والأرض يسبح^(١) للقوي العزيز.

وعندما يذكر الشيخ أن المخلوقات غير الناطقة تسبح لله وأن الناس لا يفهمون تسبيحها يصبح ذلك تذكيراً بأخبار يقينية لا يشك المسيح والمتلقي في صدقها، لكنه يلتذ بها في الحين نفسه لما يصاحبها من تعجيب^(٢) تعود أن يستمتع به في الشعر الكاذب وحده، وهي لذة مقترنة بالخشوع لأنها وليدة التخيل بالمعنى الصادق الحاث على الفضيلة والعجيب الغريب في أن واحد كما يتبين من قوله: «أَتَدْرِي مَا يَقُولُ الْمَرْهُرُ أَيُّهَا الطَّرْبُ الْجَذْلَانُ، إِنَّهُ يُسَبِّحُ اللَّهَ عَزَّ وَانَارَ بِطَرَانِقِ ثَمَانٍ، بَيْنَ ثَقَائِلَ إِلَى خِفَافِهِ، وَهُوَ فِي ذَلِكَ يَقُولُ: سَتَذَوِي الرُّوضَةَ وَتُرْمُ الْقَيْنَةُ وَيَمُوتُ الشَّرْبُ، وَتُصْبِحُ الدِّيَارُ آيَاتٍ»^(٣).

ويبدو حرص الشيخ على شعرة معاني الكتاب واضحاً في نقله بعض المعاني الشعرية التي اختص بها النسيب^(٤) في القصيدة العربية القديمة، فقصة الثور

(١) انظر سورة النور / ١: ٣٦ و٤١، والحشر / الآية ٢٤، والجمعة / الآية: ١، والتغابن / الآية: ١، وانظر تفسير العلماء في قوله تعالى: «وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم إنه كان حليماً غفوراً»، الإسراء / الآية: ٤٤.

(٢) انظر ما تقدم، وتلخيص كتاب أرسطو / فن الشعر: ص ٢١٥، وانظر: ص ٢٠٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٨٨، وانظر: ص ٤٦، حيث يشير إلى تسبيح الحروف.

(٤) نستعمل المصطلح هنا بالمفهوم المركب الذي يعني المقطع الشعري الذي يتحدث فيه الشاعر داخل القصيدة عن الأحوال والعشق والناقة والمصرء قبل أن يتخلص إلى الغرض الرئيس. انظر ما يلي: القسم الثالث.

الوحشي^(١) الذي يحل محل الناقة في رحلة الشعر تصبح في الفصول والغايات - مثل حكاية الأحقب وأتانه - نواةً فنية لبناء فقرة كبرى كثيرة الفصول^(٢)، وانتقال حيوان النسيب إلى هذه الفقرات ليس في حقيقته إلا الوجه الفني الظاهر للنفس الشعري الخفي الذي كان الشاعر التائب ينفثه في معانيها، لكنه نفس مطهر لأن هذا الحيوان بتسبيحه وحمده لله في هذه الفقرات أصبح تجسيداً للفضيلة والإيمان بالقضاء والقدر لا لغريزة الجوع وحب البقاء التي يجسدها في الشعر، كما يتبين من قصة حمار الوحش وأتانه التي يرويها ناظرًا إلى ما قاله لبيد وغيره من فحول الشعراء^(٣): «إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَلِكُ لَا يَهْلِكُ وَلَكِنْ يَهْلِكُ بَعْضُ مَا يَمْلِكُ، وَالطَّرِيقُ إِلَى طَاعَتِهِ تَنْسَلِكُ، فَخَابَ مَنْ يُشْرِكُ، مَا أَخَذْ وَمَا أَتْرَكَ، السَّعِيدُ عَلَى الْعِبَادَةِ مُبْتَرِكٌ فَاغْتَصِمْ بِرَبِّ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ، وَمُنْشَيْ الشَّجَرِ وَالْثَمَرِ... إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ مِثْلَ عَوْنٍ يَرْتَعُ بِمَلَا حِسِّ الْعَيْنِ حَيْثُ لَا رَامَ وَلَا أَنْيَسَ، يَخْتِيرُ الْبَارِضَ وَالْجَمِيمَ، وَذَلِكَ بِفَضْلِ اللَّهِ الْقَدِيرِ... فَأَقَامَ عَلَى ذَلِكَ جُمَادَى وَرَجَبًا، وَصَفَلَتْهُ الْبُهْمَى الْحَبِشِيَّةُ فَتَرَكْتُهُ كَالنَّصْلِ مُهْتَبًا، يَلْتَفِتُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَالِ، وَلَا شَبَعَ يَرَاهُ إِلَّا الْحَقْبُ الْمُطْرِدَاتُ فَيْرُنُّ مُطْرِبًا... فَاَنْصَلَتْ كَالسَيْفِ الْهِنْدِيِّ، مَرَّةً يَغْفُو عَلَى الْأَتْنِ وَأُخْرَى يَغْفُونَ عَلَيْهِ... فَلَمَّا أَشْرَفْنَ عَلَى عَيْنِ أَسْرَابٍ كَانَتْهَا عَيْنٌ غُرَابٍ... نَكَصْنَ، فَلَمَّا كَظَّهِنَّ الْحَيَامُ أَرْسَلْنَ قَوَائِمَهُنَّ فِي الْمَاءِ يَخْضُنَّ صَافِيًا عَلَيْهِ الشُّبَاءُ، وَكَادَتْ الْمَسَامِعُ تُخْتَضِرُ مِنَ الْجَرَعِ فِيهِ ثُمَّ وَارَيْنَ فِي الصُّدُورِ نُغْبًا... أَخْمَدْنَ وَارِي الْعَطَشِ وَصَارَ الْعَيْرُ مُتَحَبِّبًا، وَعَلَى الشَّمَانِلِ طَاوٍ كَالْمَيْتِ مُنْطَوٍ مِنَ الصَّفِيحِ فِي بَيْتٍ يَدْعُو اللَّهَ أَنْ يَرْزُقَ صَبِيئَتَهُ خَذُوفًا مَا تُرْضِعُ تَوَلْبًا، رَمَى فَأَصَابَ حَائِلًا شَفَتْ مِنَ الْعِيَالِ سَغْبًا... وَنَجَا الْعَيْرُ بِنَفْسِهِ لَا يَذْكُرُ مُضْطَحَبًا،

(١) انظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري: ص ١٢٥ وما بعدها.

(٢) يرى عبد الله الطيب أن أبا العلاء ربما جعل هذا سفرية، ثم يتراجع فيحمل ذلك على أنه التذاد بالأغراض الخاصة بالشعر. المرشد: ٧٩٩/٣ - ٨٠٠، وانظر الصورة في الشعر العربي: ص ١٧٢ - ١٧٨.

(٣) انظر قول لبيد: أو لمع وسقت لأحقب لاح... ديوانه: ص ٢٠٤، وانظر الصورة في الشعر العربي: ص ١٢٢ وما بعدها.

وبأكره مع الشعاع فارسٌ يَحْتَتُّ سَلَهَبًا... فَطَرَدَهُ شَأْوًا مُعَرَّبًا، فَرَكَّبَ فِي جَوَانِحِهِ مِنَ
الْخَطِيئَةِ ثَقْلَبًا، فَخَرَّ الْوَحْشِيُّ مُلْحَبًا، وكذلك مصيرُ الدنيا الخائنة لَا تُنْقِذُكَ أَخُوَّةٌ، ففي
تَقْوَى اللَّهِ أَعْ^(١).

أما التخييل بالوزن العروضي الذي نجده في الشعر فقد أصبح في الفصول والغايات
كما أوضحت تخييلًا بالنبر والتنغيم والترنم وغيرها من فصول النغم^(٢) التي يسمح بها
الأداء الشفوي والإنشاد وتفتقر إليها الأبنية اللغوية المخطوطة لعدم إحاطة الرسم بها.

إن تسلل الشعرية إلى فصول هذا المصنف التسيحي عبر أساليب التخييل
المختلفة جعلها تبتعد عن قرائن النثر المسجوع لتصبح قولاً شعرياً يشارك الشعر
في التخييل دون الوزن، ولعل هذا ما جعل البديعي يحس بأن بناء الفصول وغاياتها
يجعلها قريبة من الموشحات^(٣)، وقديما وصف ابن سناء الملك الموشح بأنه «نظمٌ تشهدُ
العينُ أنه نثرٌ، ونثرٌ يشهدُ الذوقُ أنه نظمٌ»^(٤).

إن أقرب جنس يمكن أن ينسب إليه شكل الفصول والغايات اليوم هو ما
اصطلح على تسميته بالشعر الحر^(٥) أو قصيدة النثر، فالتوزيع البسيط لفصول
الفقرات على سطور شعرية كسطور الشعر الحديث يجعلها تلتبس به كما يلاحظ
من المقترح الآتي^(٦):

لَا يَمْتَنِعُ مِنَ اللَّهِ عَزِيزٌ

وَالشَّقِيُّ مَنْ حَضَرَ عَرَصَاتِ الْقِيَامَةِ

كَرَجَلٍ مِنْ أَبْنَاءِ الْأَقْيَالِ

(١) الفصول والغايات: ص ٤٠٠ - ٤٠٢.

(٢) انظر للموسيقى الكبير: ص ١٠٧٠ - ١٠٧١.

(٣) الصبح للنبي ص ٥٨.

(٤) دار الطراز: ص ٢٩ - ٣٠.

(٥) انظر نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: ص ٣٣، حيث يعبر المؤلف عن عدم استساغته وجود الشعر المرسل
أو الحر بين فنون الشعر العربي، ويعد هذه المصطلحات مقحمة عليه ومنقولة إليه من الشعر الإفرنجي. ويرفض
الناقد صورة الشعر المنثور التي تعترف بوجود بناء لغوي يختلف بموسيقاه الداخلية عن الشعر والنثر.

(٦) الفصول والغايات: ص ٤٨.

ذَهَبَ مُلْكُهُ فَتَقَرَّبَ إِلَى النَّاسِ بِمَا كَانَ

فُجُفِي

وَمَا اضْطَفِي

وَالسَّعِيدُ مَنْ وَرَدَ كَالْخَيْبَرِيِّ

يَسْتَشْفِعُ بِمَا فِي الْكِتَابِ

لكنه يظل متميزاً بكونه شكلاً فنياً أحدثه عشق الفضيلة التي بحث عنها الشاعر بعيداً عن رذائل الشعر.

وإذا كان ابن الجوزي قد وصف الكتاب بالركاكة والبرودة^(١) فلأن ذلك كان في سياق اتهام الشيخ بمعارضة القرآن الكريم، وقد أثبت العلماء أن أفصح كلام يقدر عليه الشعراء والمترسلون إذا قيس على نظم القرآن بأن اختلافه وتفاوت فصاحته وتداخل الغث والسمين والجزل والسخيف فيه، خلافاً لكتاب الله المنزه عن مثل هذا الاختلاف لمجيئه على منهج واحد في النظم^(٢) ومناسبة أوله لآخره في غاية الفصاحة.

أما الذين نظروا إلى المصنف بمنأى عن شبهة المعارضة فقد اعترفوا بطرافته وجماليته^(٣) وشعريته، وهي شعرية تفرض أن تكون الفصول والغايات في الكتاب متصلة لا يفصل بينها إلا الوقف، وذلك حتى يكون التسبيح نغماً متلاحقة مسترسلة.

لكن الجزء المطبوع الذي تبقى من هذا الكتاب لا يستجيب لهذا الاسترسال، فصورة المخطوطة التي طبع عنها الجزء المتبقي تبين أن نهاية كل فقرة ذلت بكلمة غاية، وأن أولها استهل بكلمة رجع تمييزاً لها من مقطع الشرح الطويل الذي ميزه الناسخ في أوله بكلمة تفسير.

(١) انظر المنتظم: ١٨٥/٨.

(٢) انظر الإيقان: ١٧٤/٧، وإعجاز القرآن: ١/ ٧٤، حيث يكشف الباقلائي عن عيوب قصيدة امرئ القيس عند مقارنتها بالبيان القرآني. وانظر قول الشيخ نفسه في رسالة الغفران: ص ٤٧٣: «وإن الآية منه أو بعض الآية لتعترض في أفصح كلم يقدر عليه المخلوقون فتكون فيه كالشهاب المتلألئ في جنة غسق، والزهرة البادية في جنوب ذات نسق، فتبارك الله أحسن الخالقين».

(٣) انظر سفرنامه / تعريف: ص ٤٦٣، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

والواضح أنها زيادات أقحمت لتسهيل القراءة كما يشهد بذلك خطها السميك، ويدل على عدم أصالتها في الكتاب اختفاؤها من عدد غير قليل من فقرات الكتاب المطبوع^(١).

وما أرجحه أن صعوبة فهمه قد دفعت بعض العلماء أو النساخ إلى تنزيل جل الفقرات بشروح منقولة كلاً أو بعضاً من المؤلفين الآخرين اللذين وضعهما الشيخ نفسه لتفسير غريب الكتاب وفك رموزه، وأقصد المختصر الذي أنشأه «في غريب هذا الكتاب وما فيه من اللغة»^(٢) ولقبه السادن، والكتاب المفتاح الذي لقبه إقليد الغايات وجعله مقصوراً على تفسير الغازه^(٣).

لقد خرج الشيخ بنس أدبي جديد على النوق العربي يختلف عن الشعر بخلوه من الوزن ونبذه للردية ويقترّب منه بجهاته المخيلة، ويتضح من كلامه أنه كان متصوراً لأشكال فنية متعددة تشترك كلها في انتسابها إلى هذا الجنس الأدبي الجديد، فالفصول والغايات الذي بناه على تسبيح الجمل لم يكن إلا اللبنة الأولى في صرح أدب الفضيلة كما يستشف من دعائه الله أن يعينه على تأليف كتاب آخر تكون فيه الحروف لا الجمل هي المسبحة: «فهذه جُمْلُ تُسَبِّحُكَ... وَأَنْتَ الْمُطَّلَعُ إِلَى كُلِّ خَبِيٍّ، وَإِنْ قَضَيْتَ عَمَلَ عَبْدِكَ كِتَابًا فِي تَسْبِيحِ الْحُرُوفِ، فَلَا تُزِلْ رَبُّ الْوَتَرِ عَنِ الْحِرَاثِ»^(٤).

ويومئ إلى هذا الشكل المرتقب قوله: «وَهَنِيئًا لِكَثْرَةِ تَرَدُّدِ مَرَّانٍ فِي سِرِّبِ حَرَّانٍ، تُقَدِّسُ رَبُّهَا فِي أَلْفٍ مِئَةٍ فِي الْعَدَدِ بَلْ أَلْفٍ، بِالْأَلْفِ وَالْقَافِ وَالطَّاءِ مِنْ قَطَا كَاطِمَةً وَالْأَجْيَابِ»^(٥).

ولا نستطيع الجزم بأن كل المصنفات الضائعة التي أصل بها أدب التسبيح^(٦) كانت مبنية على أساليب مخيلة شبه شعرية، لكننا إذا استأنسنا ببناء ملقى السبيل

(١) انظر مثلاً: ص ٨٥.

(٢) انظر الإنباه: ٩٢/١، وإرشاد الأريب: ١٤٧/٣، والإنباه: ١٠٠، ١٠١، حيث يشرح القفطي إلى مؤلفاته الوعظية.

(٣) الإنباه: ٩٢/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ٣٣٥.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٦.

(٦) انظر ما تقدم، والإنباه: ٩١/١، ٩٣، ٩٥، ١٠٠، ١٠١، حيث يشير القفطي إلى مؤلفاته الوعظية.

أمكن الحكم على بعض مصنفاته الواعظة^(١) بأنها كانت سبيلاً إلى الجمع بين الفضيلة وشعرية النثر المخيل.

فالتحليل السريع لبنية هذا المصنف الذي يدل على أن الشيخ ظل مشغولاً بتأصيل أدب التسييح حتى بعد عودته إلى النظم، يكشف عن أنه بناء على فصول تتلاحق قرانها المسجعة لتصبح قوافي صريحة لأبيات موزونة تبدو كثتها بسط للمعاني السابقة التي أوجزت^(٢) في الفقرات المنشورة كما نجد في قوله: «سَبَّحَ إِلَهَنَا الْفَلَكُ، وَقَدَّسَ الْبَشَرُ الْمَلِكُ، وَالْجِسْمُ فِي الْعَفَى يُسْتَهْلَكُ، وَالْمَرْءُ بِالْعَازِفَةِ يُمَلِّكُ، وَالنَهْجُ لِلْآخِرَةِ يُسَلِّكُ:

سَبَّحَ مَعَ الشُّهُبِ كَمَا
سَبَّحَ مِنْ قَبْلُ الْفَلَكُ
يُقَدِّسُ الْإِنْسُ عَلَى الْـ
أَرْضِ وَفِي الْجَوِّ مَلَكُ
لَا تُبْكَ لِمَئِيَّتِ فَكَمْ
مَآثٍ كَرِيمٌ وَهَآكُ
مَآخِزُ الْغَابِرُ عَنْ
دَفِينِهِ أَنْزَلَ سَأَكَ
مَا لَكَ سَئِيءٌ وَإِذَا
أَطْفَتِ نَارُ خَمَةِ الْكَ^(٣)

وهو بناء يذكر بالفصول والغايات من حيث سماحه للشعرية بالتسلل إلى المنشور من خلال أساليب التخيل المختلفة، ولا نجد لذلك إلا تفسيراً نقدياً واحداً هو أن الإنجاز الشعري تحول في المرحلة الأولى من حياة العزلة نحو فن التسييح باعتباره جنساً أدبياً رفيعاً ونبيلاً، يُمكن أهل الغرائز من أن يستعيروا من الشعر شعريته دون

(١) يبدو من إشارة البنيعي (أوج التحري / الجامع: ٧٠٥/٢) إلى شبه الأيك والغصون بالفصول والغايات أن أدب التسييح لديه كان استمراراً لمنحى الفصول والغايات، وإن بيت المؤلفات الوعظية اللاحقة له أقل شعرية، الأمر الذي جعلها لا تثير شبهة معارضة القرآن.

(٢) الأصل أن النثر يكون بسطاً وتفصيلاً للمعاني الموجزة في الشعر، لكن الشيخ يعكس ذلك في ملقى السبيل.

(٣) ملقى السبيل/ إتخاف الفضلاء: ص ٣٧٠.

وزنه وردائه لإطراب السمع بأشكال فنية تلتبس نثريتها بشعريتها على المتلقي، لكن دون أن يشك في كونها حثاً على الخير والفضيلة لأنها لا ترسم إلا طريقاً واحداً هو الطريق إلى الله.

لقد وهب الله الغرائز لبعض عباده فأفرغوا فصاحتهم وبراعتهم في أدب دنيوي لا يفيد، وتركوا العوام يدعون الله ويثنون عليه بلغة بعيدة بلحنها وركاكتها عن جمال الفصاحة والبيان، والثناء عليه سبحانه أولى ببلاغة الفصحاء من قوافي الأماديع وسجع الخطب: «فالثناء على ربك ثناء البليغ، يكفيك من الثروة بُلغة المُسيف»^(١).

إن توبة الشيخ من الشعر كانت اختياراً بين الفضيلة والرذيلة، ولم يكن صمت الندم الذي لزمه في أوائل حياة العزلة إلا كبحاً لغريزة الشعر التي أرغمها العقل على الاستتار وعقاباً للسان الذي لم يتحرك إلا ليكذب ويرفت، لكن النطق نفسه غريزة لا تقاوم، ولما كان الصمت سجنًا لا يطيقه البلغاء كان ذكر الله الملاذ الذي لاذ به من دنس الكلمة ونصح كل بليغ تائب بالاحتماء به: «أَلَا أدُلُّكَ على أخلاقٍ إذا فعلتَها أطعت الله وأحبك الناس، ويربِّنا اهتدى كلُّ دليلٍ: اسكُتْ ما استطعتَ إلا عن ذكرِ الله، فإذا نطقتَ فلا تُصدِّقِ الكاذبَ ولا تُكذِّبِ الصادقين، واعلم أن الفقراء بطعامك أحقُّ من الأغنياء، ولا تَلُمَّ على شيءٍ كان بقضاءِ الله، ولا تَهْزَأْ بأحدٍ، ولا تُرَمِّعِ الهازلين»^(٢).

وقد أثبت بمؤلفاته الوعظية التي ألفها أنه حاول في المرحلة الأولى من حياة العزلة أن يجعل أدب التسيب والوعظ بديلاً فنياً من الشعر الذي تاب منه وطلقه قبل أن يرغمه الحنين إلى الموزون على التحلٍ المحتشم من توبته^(٣).

(١) الفصول والغايات: ص ٣٧٠.

(٢) الفصول والغايات: ص ٧٦. والملاحظ أن الشيخ يكتفي في مصنفاته بحياة الهزل عن مرحلة الانتساب إلى الشعر انظر قوله. «ما اعتزلت حتى جدت وهزلت». رسائله / عطية: ص ٩٣ والفصول والغايات: ص ٢٩٨.

(٣) المقصود توبته من الشعر التي تجلت في رفضه المطلق للموزون.

المبحث الثاني

الحنين إلى الشعر: التحلل من التوبة

حرص الشيخ في بعض رسائله ومؤلفاته الأولى على تذكير القارئ بأنه دفن الشعر وأعرض عن التنظيم^(١)، وظل أكثر من عقد من الزمان متمسكاً بموقفه الأخلاقي الرافض للشعر ولكل موزون ومتفرغاً إلى التسبيح والوعظ، لكن النظر إلى الدواوين الشعرية المتعددة التي نظمها في المراحل المتأخرة نسبياً من حياة العزلة، وكذا إلى تداخل المنظوم والمنثور في ملقى السبيل وإلى ما نظمه في ثانيا مؤلفاته النثرية من أبيات^(٢) أو مطولات موزونة نحل بعضُها غيره هازلًا^(٣) أو محترساً^(٤) واكتفى في أخرى بعدم نسبتها، يدل على أنه لم يستطع أن يظل متمسكاً بموقفه الرافض للشعر ويستمر في قطيعته للموزون إلى آخر حياته.

وقد كشف هو نفسه ضمناً عما كان يعانيه من عنت نتيجة إحساسه بعجزه عن الاستمرار مدة طويلة في كبح غريزته الشعرية وإلزامها بالكف عن المنظوم وهي ما تزال قادرة عليه، وعلل ذلك بأن توبته من الشعر بعد الانتساب إليه والتبريز فيه زمناً طويلاً جعله كمن تأخر فطامه^(٥) فنصعب: «وإنَّ اللَّهَ خَلَقَنِي لِأَمْرٍ حَاقِلٍ سِوَاهُ فَالْفَيْتُ

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٠٢. وانظر: ص ١٥٢، حيث يقول مجيباً عن رسالة: «إنما اجنبت بنثير لون تنظيم لانني منذ سنوات قد أعرضت عن تلك الهنوات».

(٢) انظر مثلاً رسالة الغفران: ص ١٥٤ - ١٦٤، حيث يعيد صياغة قافيتي بيتي النمر بن توبل.

(٣) نفسه: ص ٢٩٨، حيث ينسب إلى أحد الجن سينية مطولة.

(٤) أورد الحموي الأبيات البائية التي نسبها في رسالة الغفران: ص ٤٤١ - ٤٤٢ إلى رجل من يهود خيبر، ثم عقب بقوله: «وهذا يشبه أن يكون شعره قد نحلّه هذا اليهودي». معجم الأنباء: ١٦٦/٣.

(٥) قارن بقول البوصيري بعده في البردة: والنفس كالطفل إن تركه شب على XXX حب الرضاع وإن نطمه ينظم. ...

الْبُهِمَ بِغَيْرِ انْفِرَاجٍ، وَفِطَامُ ابْنِ الْعَامِنِ أُيْسِرُ مِنْ فِطَامِ ابْنِ الْأَعْوَامِ، وَأُعْيَا تَأْدِيبُ
الْهَرَمِ عَلَى الْأَدْبَاءِ. وَقَدْ صَرَفْتُ نَفْسِي فِي الشَّبِيحَةِ فَأَلْفَيْتُهَا صَاحِبَةَ جِمَاحٍ، فَالآنَ وَقَدْ
اسْمَأَلْتُ الظَّلَالَ إِنْ تَرَكَتُهَا أَسِفْتُ وَإِنْ رَجَرْتُهَا فَلَا أَنْزَجَارَ، كَانَ كَلَامِي سَفِيرُ الرِّيحِ
مَا لَهَا إِلَيْهِ الْتِفَاتٌ»^(١).

وإشارته إلى صعوبة الفطام المتأخر اعتراف غير مباشر بأن الحنين إلى الشعر
كان يعاوده في المرحلة التي تحول فيها من الصمت إلى أدب التسبيح، فيأسف وهو
يتصور نفسه يعود إلى ما تاب منه ويزجر الغريزة فلا تنزجر.

وإذا كان مصنف الفصول والغايات بناءً فنيًا جديدًا سمح للشعرية بأن تتسلل
إلى القول دون أن يكون كلاً موزوناً، فإن نظمه ديوان اللزوم وديوان استغفر
واستغفري ثم جامع الأوزان فالدرعيات كان إعلاناً عن عودته إلى الموزون، بعد أن
ألانه الحنين إليه فاستسلم لإغرائه وتحلل من توبته منه.

إلا أن تتبع تحولات الإنجاز الشعري من اللزوم إلى الدرعيات يفيد أن هذا
التحلل كان متدرجاً ومحتشماً، فقبل أن يحاول الاقتراب من جودة شعرية السقط في
ديوان الدرعيات اكتفى عامداً بأن يظل في دواوينه الأخرى مدة طويلة مجرد ناظم لا
يليق بالشعراء أن يتخذوا أقاويله الموزونة نموذجاً يحتذى في صناعة الشعر وتجويدها.

أولاً - الرضى بالنظم، اللزوم والاستغفار ونموذج الموزون الصادق.

نظم الشيخ قبل جامع الأوزان ديوانين يعتبران امتداداً للجانب الوعظي في أدبه
التسبيحي هما اللزوم واستغفر واستغفري، ولهذا يمكن عدهما من حيث مضمونهما
تمسكاً بموقفه الفكري الأخلاقي الرافض للدب الديني رغم أنه عاد فيهما إلى الموزون.

(١) الفصول والغايات: ص ٢٣١. وانظر إشارات المتعددة إلى أن زهده يخفي عشقاً للعالم لم يتخلص منه، كقوله: «وإننا
في طلب الدنيا جاهدين». رسائله / عطية: ص ٩٦.

يستمد هذا الديوان لقبه لزوم ما لا يلزم الذي لقبه به صاحبه^(١) - في الظاهر - من طريقة بناء القوافي التي التزم فيها قبل الروي - إلى جانب الحروف اللازمة المعروفة عند علماء القافية^(٢) - رويًا ثانيًا أو أكثر لا يطالب الشعراء بالتزامه، وهي طريقة ظهرت في استحياء لدى بعض الشعراء القدامى، وشهر بها كثير عزة في تأنيته^(٣) التي يعترف أبو العلاء بنظره إلى بناء قوافيها في قوله:

كُنَيْزُ أَنَا فِي حَرْفِي أَهْبَتُ لَهُ

فِي النَّاءِ يَلْزَمُ حَرْفًا لَيْسَ يُنْتَرَمُ^(٤)

أما التسمية نفسها فقد استعمل ما يشبهها قبل أبي العلاء في مثل قول أبي الطيب: (ألزمت نفسك شيئاً ليس لزمها)^(٥) وحديث ابن جني عن تطوع الشاعر بما ليس يلزم^(٦).

لكن الواضح مما قاله الشيخ في مقدمة الديوان أن الدلالة النقدية للزوم كانت لديه أوسع مما يتبادر إلى الذهن، لأنه تجاوز في بناء قوافي الديوان ما سبق إليه القدماء إلى لزوم حروف المعجم كلها في الروي، ولزوم السكون والحركات الثلاث كلها وجعلها فصولاً أربعة^(٧) في كل روي يخرج إليه: «وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث

(١) ترد الإشارة إلى هذا الديوان في المصادر والمراجع المتأخرة باسم اللزوم واللزوميات (خزانة الحموي: ص ٤٣٥). والعنوان الأصلي هو المذكور أعلاه كما يتضح من قول الشيخ نفسه في مقدمة الديوان (١/ ٦): «وجمعت ذلك كله في كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم... وانظر قوله في ضوء السقط (ورقة ٣٩ / ١ تحقيق من: ١١٥): «وقد نكر مؤلف لزوم ما لا يلزم. ».

(٢) انظر العقد الفريد: ٤٩٦/٥.

(٣) قوله: خليلي هذا ربيع عزة فاعقلا ... قلوبكما ثم ابكيا حيث حلت. انظر اللزوم: ٢٦/١. وانظر الجامع: ص ١١٣٨ - ١١٤٤، حيث الإشارة إلى بعض من سبقوا إلى ذلك.

(٤) اللزوم: ٣٩٧/٢.

(٥) ديوانه: ٨٢/٤.

(٦) الخصائص: ٢٣٤/٢.

(٧) إلا الألف فإن لها فصلاً ولحداً كما بين في المقدمة. اللزوم: ٣٩/١. وانظر طبعة نصار: ٥٠/١.

كُلْفٍ: الأولى أنه يَنْتَظِمُ حُرُوفَ الْمُعْجَمِ عن آخرها، والثانية أن يجيء رَوِيُّهُ بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك، والثالثة أنه لُزِمَ مع كُلِّ رَوِيٍّ فيه شيء لا يَلْزَمُ من ياءٍ أو تاءٍ وغير ذلك من الحروف^(١)، ولم يسبق للشعراء قبله أن ألزموا أنفسهم بالكفتين الأوليين كما أوضح هو نفسه^(٢).

وقد نجم عن هذا اللزوم المتعدد الأوجه أن الديوان بني على ١١٣ فصلاً هي حصيلة العلاقة بين عدد الحروف المعجمية التسعة والعشرين، والفصول^(٣) الأربعة لكل روي.

إن بؤادر اللزوم من حيث هو نموذج غير ملزم في بناء القوافي قد ظهرت لديه في سقط الزند نفسه^(٤) باعتباره طريقة لتقوية الروي الضعيف، واستمرت آثاره في ملقى السبيل^(٥) والدرعيات^(٦) وإن كانت الغاية منه في هذه الأخيرة قد بعد عن التكلف لسيره في منحى صوتي تجريبي كان يهدف إلى اختبار قدرة بعض الحروف الصامتة على النياحة عن بعض حروف الرفع عندما يجتمع ساكنان في آخر البيت.

ولا يكتسي التصنيف من هذه الزاوية أهمية فنية أو نقدية كبيرة، فالطريقة في حد ذاتها لم تكن من ابتكاره إذ ليس له فيها إلا تكلفها في النظم والنثر تكلفاً عابه عليه النقاد^(٧).

(١) مقدمة اللزوم: ٣٠/١.

(٢) نفسه: ٢٩/١. وانظر نص كلامه في ما تقدم.

(٣) المقصود الحركات الثلاث والسكون. والآف لها فصل واحد فقط = (٤ × ٢٨) + (١ × ١) = ١١٣ فصلاً.

(٤) انظر التزامه الياء مع الروي في سقطياته الثانية: نلت لما تصنع إيماناً ... نفوسنا تلك لأبيات. سقط الزند / ش: ص ٨٣٦.

(٥) انظر الأبيات الرائية التي التزم معها الدال: ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٥. وانظر: ص ٣٦٢، ٣٦٣.

٣٦٦، ٣٦٩. وانظر حكيم المعرة: ص ٤٤.

(٦) انظر الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٤، حيث الأبيات الرائية التي يلتزم فيها الهاء (عب سنان الرمح في مثل النهر).

(٧) انظر سر الفصاحة: ص ١٨٠ - ١٨١، والمثل السائر: ٢٦٧/١. وقد ذكر ابن حجة الحموي في خزانته (ص ٤٣٥)

أنه جاء فيه بأشياء بديعة، لأنه - أي الحموي - كان يعد الالتزام من أبواب البديع.

أما الأهمية الحقيقية للديوان فتظهر في كونه من حيث طبيعة معانيه وتعدد أوجه اللزوم فيه علامة من علامات تحول إنجازه الشعري، وشاهدًا على أن مفهوم الشعر لديه ظل رغم تحولات الإنجاز مفهومًا واحدًا غير متغير، فاللزوميات هي المنجز الذي تبدأ معه مرحلة التحلل المحتشم من قيود التوبة التي قادت إلى تطبيق الشعر، فبيتا اللزوم اللذان عبر فيهما عن ندمه على ترك بغداد والعودة إلى الشام، وإشارته إلى بعض من لقيهم بها من العلماء المحققين، دليل^(١) على أن ديوانه الثاني هذا كان من نتاج مرحلة العزلة، لكننا لا نجد في المصادر أية إشارة إلى التاريخ الذي نظم فيه.

وفهم من اللزوميات المتعددة التي ذكر فيها صالح بن مرداس والأبيات التي رثى بها الوزير المغربي المتوفى سنة ٤١٨هـ^(٢) أنه كان ينظمها ما بين سنة ٤١٤ هـ^(٣) و٤١٨ هـ، وإذا نحن استأنسنا بلزومياته التي يشير فيها إلى تجاوزه الأربعين^(٤) وبلوغه الخمسين^(٥) يصبح زمن النظم الافتراضي ممتدًا من ٤٠٤ أو ٤٠٥ إلى ٤١٣ هـ^(٦).

(١) قوله في اللزوم ٤٠٦/١: ياله نفسي على أنني رجعت إلى xxx هذي البلاد ولم أهلك ببغداد، وقوله: ٤٠٩/١: شئت يا همة عادت شامية ... من بعد ما أوظنت عصرا ببغداد. وانظر قوله في مقدمة الديوان: ٣١/١: فوجد شاهدة بعض المتحققين بالأدب ببغداد ...

(٢) انظر الكامل: ٣٢٩/٧.

(٣) هي السنة التي استولى فيها صالح بن مرداس على حلب (الكامل: ٢٦١/٧)، وقد أقام بها إلى سنة ٤٢٠ هـ. والمصادر تذكر أن الشيخ خرج من عزلته متشفعا لدى صالح هذا عندما أراد تخريب العرة عقابًا لأهلها كما يفهم من قوله في اللزوم: ٤٠٤/١.

تغيبت في منزلي برهة ... ستير العيوب فقيد الحسد
فلما مضى العمر إلا الأقل ... وحم لروحي فراق الجسد
بعثت شفيعا إلى صالح ... وذاك من القوم رأي فسد

وانظر اللزوم: ٣٥١/٢، ومعجم الأبياء: ٢١٦/٣ - ٢١٧.

(٤) انظر قوله (اللزوم: ١١٨/٨): (شريت سني الأربعين تجرعا ...)، وقوله فيه (٥٨٥/١): (وربكت منها أربعين مطية...)

(٥) انظر قوله (اللزوم: ٥/٢): (لعمرى لقد جاوزت خمسين حجة ...)، وقوله فيه (٣٩/٢): (أخسین قد أفنيتها ليس نافعي...). وانظر: ٤١٩/١، و٧٣/٢، ٢٥٨.

(٦) أما سن الستين التي أشار إليها في أبيات نسبت إليه في أبيات يقول في أولها: (أتنتني من الأيام ستون حجة ...)، فليس فيها أية إشارة إلى تاريخ نظم اللزوميات المتأخرة، لأن هذه الأبيات - فضلًا عن كونها مما لم يرد في ديوانيه المطبوعين - ليست من باب اللزوم، لأن الشاعر لم يلتزم فيها حرفًا آخر قبل الروي كما هو الأمر في اللزوميات. انظر تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٩.

وما أرجحه أن نظم اللزوم مر من ثلاث مراحل: مرحلة أولى انتقل فيها تحت تأثير الحنين إلى الشعر من التسبيحات والمواظب النثرية^(١) إلى تزجية الفراغ^(٢) بنوع من العبث^(٣) الجاد والتجريب^(٤) اللغوي لأبنية موزونة مقفاة، يقلب أوجهها من خلال اختياره اعتباطاً حرفاً من حروف المعجم يتخذه رويّاً يستقصي فصوله الأربعة، ويلتزم قبله حرفاً غير لازم فضلاً عن حروف القافية اللازمة قبل أن يخرج إلى حرف معجمي آخر لم يستعمله من قبل، إلى أن استنفدت الحروف التسعة والعشرون واكتملت كل فصول الديوان وتبين هيكله العام الذي يشير إليه الشيخ بأبنية أوزان^(٥).

ويبدو أنه لم يكن يعلن ما نظمه في هذه المرحلة تحرجاً من أن يعاب عليه نقضه لتوبته من الشعر وتراجعه عما كان قد أعلنه في خطبة السقط فالمصائر تشير إلى أن بعض من كانوا يدخلون عليه بالليل كانوا يسمعون له هينة غير مفهومة تستمر حتى الفجر^(٦). ومرحلة ثانية هي التي وضع فيها مقدمة الديوان وأخرج إلى الناس^(٧) ما كان قد نظمه^(٨) واحتفظ به لنفسه من لزوميات، مرتباً إياها^(٩) - وقد اكتملت صورتها - ترتيب حروف المعجم المعروفة ما بين العامة^(١٠)، ومغنياً عددها بأخرى جديدة ينظمها في حينها ومكانها من الترتيب المعجمي.

(١) أو المتارحة بين النثر والشعر كالفصول والغايات.

(٢) ينهب بعض الدارسين إلى أنه كان يتسلى بنظمها، ويبدو من مثل قوله (ضوء السقط / تحقيق: ص ١): مود العمر وكقما سنوه السمر، أن حياة العزلة جعلته يستثقل مرور الزمن.

(٣) انظر وصفه لبعض ما نظمه أبو العتاهية بأنه عمله على هيئة اللعب. الصاهل والشاحج: ص ٥٨٦.

(٤) انظر قضايا العصر في أدب أبي العلاء: ص ٣٦٧، حيث يشير المؤلف إلى أن الشيخ كان يجرب لغته.

(٥) هكذا وردت الكلمة في مقدمة اللزوم: ص ١٩ / تحقيق نصار. وفي طبعة صادر (٥/١): أبنية أوراق، ويبدو من صورة المخطوطة المتوفرة أن الكلمة الثانية مطموسة، والراجع أنها أبنية أوارع جمع ورع أي تقوى.

(٦) انظر شرح البطلوسي / شرح: ١١٩٦/٣.

(٧) توهم بعض الدارسين أن اللزوم لم يدع إلا بعد وفاته. ورحلة اللزوم وزجر النابح والنجر تفيد خلاف ذلك. انظر اكتشاف مصادر دراسة أبي العلاء: ص ٢١٩.

(٨) كما يدل على ذلك قوله في مقدمة اللزوم (٧/١): موجعت ذلك كله في كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم.

(٩) انظر حكيم المعرة: ص ٧٨، حيث يثبت المؤرخ أنها رُتبت بعد اكتمالها.

(١٠) مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

وقد ذكر بعض من حضر إملاء الديوان أنه «أُمِّلَى في ليلةٍ واحدةٍ أُلْفِي بَيْتٌ، كان يسكتُ زماناً ثم يُمْلَى قريباً من خمسمائة بيتٍ، ثم يعودُ إلى الفِكْرَةِ والعملِ إلى أن كَمَلَ العِدَّةُ المذكورة»^(١).

ويستشف من قرائن العودة إلى الأدب الديني أنه أنهى إملاء اللزوم قبل ٤١١هـ، وهو التاريخ الذي أُلِف فيه الصاهل والشاحج^(٢).

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الاستدراك التي كان يعود فيه إلى الديوان لمراجعتها كما راجع سقط الزند بحذف ما يجب أن يحذف منه، والهاق ما يجب أن يلحق به من اللزوميات المتأخرة التي كان ينظمها في مناسبات بعينها^(٣).

ويفسر هذا الاستدراك اختلاف المؤرخين^(٤) في تحديد عدد أبيات الديوان ومجلداته، وتناقل المصادر للزوميات عديدة لم ترد^(٥) في النسخة المطبوعة.

ولم يكن الاشتغال بالمؤلفات الأخرى يمنعه من العودة إلى نظم لزوميات جديدة، فالقدماء قد أشاروا إلى أنه كان يملئ في المجلس الواحد على كل مجموعة من تلاميذه صنفاً من العلم^(٦) غير الذي يملئ على الأخرى.

لقد صرح الشاعر في خطبة السقط وهو يعلن توبته من القريض بأنه سيطلق الشعر لأن جيده لا يتأتى إلا بالكذب، ولأن ما يبني على الصدق منه لين ضعيف لا يليق بسمعته وشهرته^(٧).

(١) مسالك الأيصار / تعريف: ص ٢٤٩. وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦١.

(٢) انظر ما انتهت إليه بنت الشاطئ في مقدمة تحقيقها للكتاب: ص ٢٧.

(٣) انظر اللزومية (٦٥٢/٢) التي رثى بها الوزير المغربي سنة ٤١٨ هـ، واللزومية (٤٠٤/١) التي أبدى فيها ندمه من الأحداث التي أرغمت على الخروج من عزلته للشفاعة لأهل بلده لدى صالح بن مرداس.

(٤) انظر مثلاً وفيات الأعيان: ١١٢/١، حيث يذكر ابن خلكان أنه كبير يقع في خمسة أجزاء، والمنظوم: ١٨٦/٨، حيث الإشارة إلى أنه عشرة مجلدات.

(٥) انظر المختار من اللزوم: ص ٥٢١ - ٥٢٨، ومعجم الأنباء: ١٤٣/٣ و١٧٢، ورملة الزمان / تعريف: ص ١٥١ و١٥٦ و١٥٧، وخزانة الحموي: ص ٤٣٥، وأبو العلاء وما إليه: فانت شعر أبي العلاء، وكشاف مصادر دراسة أبي العلاء: ص ٣١٢.

(٦) انظر رملة الزمان / تعريف: ص ١٥٥.

(٧) انظر قوله في الخطبة / شروح: ص ١٠: «رغبة عن أدب معظم جيده كذب ورديته ينقص ويجذب».

وقد كان احتماؤه بالصمت وتحوله إلى أدب التسييح المنثور شاهداً على أنه طلق الشعر طلاقاً بانثاً وأعرض عن هنواته كما قال هو نفسه^(١)، لكن مقدمة اللزوم كانت بمثابة الإعلان النقدي الصريح عن تحلله من قيود التوبة الضيقة التي قيد بها غريزته الشعرية وعن الحدود التي رسمها لهذا التحلل.

ولم يفته أن يومئ فيها إلى ما قاله في خطبة السقط بعباراة «كلام لي قديم»، ليؤكد أنه تراجع عن موقفه الأخلاقي المتشدد الرافض للشعر كاذبه وصادقه، وقَصَرَ رفضه على ما بني على الكذب منه: «وقد كنتُ قلتُ في كلام قديم: إني رَفَضْتُ الشعرَ رَفْضَ السَّقْبِ غَرَسَهُ وَالرَّأَلَ تَرَيَكْتَهُ، وَالْغَرَضُ مَا اسْتَجِيرُ فِيهِ الْكَذِبُ وَاسْتَعِينَ عَلَى نِظَامِهِ بِالشُّبُهَاتِ، فَأَمَّا الْكَائِنُ عِظَةً لِلْسَامِعِ وَإِقَاطًا لِلْمُتَوَسِّسِ، وَأَمْرًا بِالتَّحَرُّزِ مِنَ الدُّنْيَا الْخَادِعَةِ وَأَهْلِهَا الَّذِينَ جُبِلُوا عَلَى الْغِشِّ وَالْمَكْرِ، فَهُوَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِمَّا يُلْتَمَسُ بِهِ الثَّوَابُ»^(٢).

إن أهمية مقدمة الديوان لا تكمن - فحسب - في كونها تؤرخ للمرحلة التي تحلل فيها من توبته وحاول أن يجمع بين الفضيلة والموزون، ولكن في كونها أيضاً الخطاب النقدي الصريح الذي رسم الحدود الفاصلة ما بين الشعرية والنظمية، وأكد ما ورد في خطبة السقط من أن الشعر الجيد له طريق واحد لا مفر منه هو الكذب والرذيلة، وأن الصدق^(٣) والخير لا ينتجان إلا نظاماً ضيقاً.

إن أهم نتيجة خرج بها الشيخ من مفاضلته بين المعيار الفني والمعيار الأخلاقي في النظر إلى الشعر هي الدعوة إلى أدب الفضيلة باعتباره بديلاً كلياً من الشعر الذي يعد الكذب ركناً فيه، ولذلك كان حثه المطرد على الصدق مقاومة غير مباشرة لإغراء

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٣) انظر ما تقدم: ١٤٤/٢، وأبو العلاء ناقداً: ص ١١٤.

هذا الفن الذي لا يحيى إلا كاذباً: «إِلْقَ مَقَادِيرَ اللَّهِ وَلَا تَلْقُ، وَخَلِّقْ لَفْظَكَ وَلَا تَخْلُقْ، وَاصْدُقْ فِي حَدِيثِكَ وَصِدْقُ بِالنَّشَبِ لَا يَقُولِ الْمَلِيقُ، وَأَصْنَعْ بِالْمَعْرُوفِ وَأَتْلِقْ»^(١).

وإذا كانت المؤلفات التي تفرغ فيها إلى التسييح والوعظ طمعاً في ثواب الله تدل على أنه انصرف بعد تنكره للشعر إلى أدب الفضيلة الخالص من الشبهات، فإن تصنيفه ديوان اللزوم الذي أعلن فيه العودة إلى الموزون لم يكن ابتعاداً عن هذا الأدب الأخلاقي، لأن غايته من تأليفها لم تكن التجويد الشعري ولكن التماس الثواب من الله^(٢)، وثوابه سبحانه لا يلمس بالشعر الجيد لأن هذا النوع من الشعر لا يكون إلا كاذباً، ولذلك كانت عويته إلى المنظوم مقيدة بإقصاء النموذج الشعري الذي يستجاز فيه الكذب^(٣) ويستعان على نظامه بالشبهات^(٤)، والاقتصار على نموذج الموزون الصادق الكائن عظة للسامع وإيقاظاً للمتوسن^(٥).

إن اللزوميات بشكلها تعد عودة إلى الموزون، ولكنها من حيث مضمونها تعد استمراراً لأدب الفضيلة والأخلاق الذي تفرغ له في أوائل حياة العزلة، وهو أدب مُمَجِّدٌ لله قوامه كما ذكرت الصدق ونبذ الكذب والحث على التقوى والخير، وكل ذلك حاضر في اللزوميات.

ويعترف الشيخ بأن الغريزة قد تكون أبعدته في بعض معانيها عما ألزم به نفسه من مضامين أخلاقية، لكنه يؤكد للقارئ أنه لم يسمح للكذب أن يتسلل إليها مستتراً بالوزن والقافية: «كَانَ مِنْ سَوَالِفِ الْأَقْصِيَةِ أَنِّي أَنْشَأْتُ أَبْنِيَةَ أَوْرَاقٍ تُوخِيْتُ فِيهَا صِدْقَ الْكَلِمَةِ، وَفَرَّهْتُهَا عَنِ الْكُذْبِ وَالْمِیْطِ... فَمِنْهَا مَا هُوَ تَمَجِيدٌ لِلَّهِ الَّذِي شَرَّفَ عَنِ التَّمَجِيدِ

(١) الفصول والغايات: ص ٩٣. وانظر اللزوم: ٣٤٦/١، حيث يقول:
عليك بالصدق فلا حظ لي ... في كذب ينظمه السارد.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٣) نفسه: ٣٨/١.

(٤) نفسه: ٣٨/١.

(٥) نفسه: ٣٩/١.

وَوَضَعَ الْمَنَّ فِي كُلِّ جِدٍ، وبعضُها تذكيرُ للناسينَ وتنبيةٌ لِلرَّقَدَةِ الغافلينَ وتحذيرٌ من الدنيا الكبرى التي عبثتُ بالأول... وإنما وصفتُ أشياءَ من العِظَةِ وأفانينَ على حسب ما تسمعُ به الغريزةُ، فإن جاوزتُ المشترطَ إلى سواه فإن الذي جاوزتُ إليه قولُ عُرِّي مِنَ الْمَيِّنِ»^(١).

لقد كان الشيخ في هذه الخطبة حريصاً على أن يقدم ديوانه الثاني باعتباره نموذجاً للموزون الصائق المنزه عن الكذب، فهذه الأوصاف التي تؤكد ارتباط الديوان بأدب الخير والفضيلة تؤكد في الحين نفسه ابتعاده عن مفهوم الشعر رغم استعارته أوزانه وقوافيه، لأن الشيخ لم يغالط الشعراء المبتدئين ولا أوهم النقاد والمتلقين بأنه أتى بشعر يحتذى في الجمع بين الفضيلة والجودة، ولكنه تقاضى ذلك بأن بارر فاعتذر إليهم عن نظم كان يعلم مسبقاً أنه لم يكون إلا ضعيفاً، وذكرهم بأن من سلك مسلك الخير والصدق في الشعر لا يسلم نظمه من اللين والضعف: «وأضيفُ إلى ما سَلَفَ من الاعتذارِ أن من سَلَكَ في هذا الأسلوبِ ضَعْفَ ما يَنْطِقُ به النظامُ لأنه يَقْوَحِي الصادقةَ ويطلبُ من الكلامِ البرَّةَ، ولذلك ضَعُفَ كثيرٌ من شعرِ أميةَ بنِ أبي الصلتِ الثقفي وَمَنْ أَخَذَ بِغُرْيِهِ من أهلِ الإسلامِ»^(٢)، ثم أكد لهم أن الطريق الوحيد إلى تجويد الصناعة الشعرية هو الكذب والقبائح: «ويُروى عن الأصمعي كلامٌ معناه أن الشعرَ بابٌ من أبوابِ الباطلِ، فإذا أُريدَ به غيرُ وجهِهِ ضَعُفَ. وقد وَجَدْنَا الشعراءَ تَوَصَّلُوا إلى تحسينِ الْمَنْطِقِ بالكذبِ وهو من القبايحِ، وزَيَّنُوا ما نَظَمُوهُ بِالغَزَلِ وصفَةِ النساءِ ونعوتِ الخيلِ والإبلِ وأوصافِ الخمرِ، وتَسَبَّبُوهُ إلى الجزالةِ بِذِكْرِ الحربِ واحتَلَبُوا أخلافَ الفكرِ وهم أهلُ مُقامٍ وَخَفُضٍ في معنى ما يَدَّعُونَ أنهم يُعانونَ من حَثِّ الركائبِ وقَطْعِ المفاويزِ ومِرَاسِ الشقاءِ»^(٣).

(١) مقدمة الزوم: ٦/١. والمين: الكذب

(٢) نفسه: ٣٩/١.

(٣) نفسه: ٣٩/١.

وقد صرح الشيخ بما يفيد أنه حاول أن يحسن النظم ويجنبه النزول إلى ليونة الضعف بتقييد الغريزة الشعرية وتوجيه فاعليتها نحو ما اشترطه على نفسه من موضوعات الخير، لكن إشارته إلى أن مقصوده وصف أشياء من العظة وأفانين على حسب ما تسمح به غريزته، وتصريحه بأنه قد يتجاوز المشتراط اعتراف ضمني بأنه قد عجز عن تطويعها^(١)، أما تذكيره القارئ بأنه لم يخرج إلى الكاذب في ما جاوز إليه فهو الدليل على أنه كان في لزومياته يكبح جماح غريزته التي كانت تسعى إلى تطويعه أكثر من سعيه إلى تطويعها.

ويبدو أنه كان يدرك أن صون الصورة الأخلاقية للزوم رهين بالاحتراس من غريزته الشعرية والتمرد على معاييرها لا بالاهتداء بها والاعتماد على فاعليتها.

لقد اختار في نظم للزوم أن يقف ضد غريزته الشعرية ويخالفها في ما ترشد إليه حتى لا يقع في شركها فتسير به نحو التجويد، والتجويد سيبعده بالضرورة عن الصدق والخير لينتهي به إلى الكذب والباطل ويعود به إلى الشبهات والقبايح، وأعني بهذا أنه تعمد أن يحمي موضوع الخير الذي كان سبباً في حلول النظمية^(٢) محل الشعرية في اللزوم بالمبالغة في كبح النفس الشعري وتقوية النفس النظمي.

ويبدو أنه كان يسلك لتحقيق ذلك طرقاً متعددة يُضَعَفُ^(٣) بعضُها الشكل ويُخِلُّ بعضها الآخر بالصياغة أو يميل بالديوان إلى مدرسية النظم التعليمي.

ويمكن أن نلخص ذلك في الأساليب الأربعة الآتية:

(١) مقدمة اللزوم: ٦/١، حيث قوله السابق: «وإتما وصفت أشياء من العظة وأفانين على حسب ما تسمح به الغريزة، فإن جاوزت المشتراط إلى سواء فإن الذي جاوزت إليه قول عري من المين».

(٢) يبدو أن الأصول الفكرية العقدية التي بنى عليها اللزوميات (الوزن والقافية + الصدق والخير)، هي نوع من التنظير لشعرية النظم، لكن ليس النظم المتولد من ضعف الغريزة الشعرية ولكن المولد قصداً من التمرد عليها ومن الانتقال من موضع الرنيلة إلى موقع الفضيلة.

(٣) نستعمل مصطلح ضعف لوصف بناء اللزوميات للإشارة إلى تصور أبي العلاء لها بالقياس إلى سقط الزند لأن المرجح الذي يقيس إليه الشعر عموماً هو الشعر القديم الفصيح، وإلا فاللزوميات يمكن أن تعد أدباً أخلاقياً جديداً وقوياً مرجعه الفضيلة والخير لا الشعرية التخيلية.

١ - إضعاف القوافي.

٢ - إضعاف الأوزان.

٣ - إفقار الصياغة أو إثقالها.

٤ - النحو بالنظم منحى تعليمياً.

١ - فالقوافي لدى الشيخ تعد مقتلاً من مقاتل الشعرية كما يتبين من قوله:

وَوُزْبُ أَسْلَافِ قَوْمٍ شَانَهُمْ خَلْفُ

وَالشِّغْرُ يُؤْتِي كَثِيرًا مِنْ قَوَافِيهِ^(١)

والتعليل النقدي لذلك - لديه - أنها تتفاوت من حيث قدرتها على الإطراب فيكثر بعضها على ألسن الشعراء لمليل الغرائز إليها، ويقل استعمال بعضها الآخر لديهم أو يهجر^(٢) فلا يستعمل لإخلاله بفصاحة^(٣) الشعر وعذوبته.

وقد تعتمد في اللزوم - خلافاً لسقط الزند - أن يجمع بين هذه الأنواع كلها متمرداً على هدي الغريزة، ومكتفياً بالاعتذار إلى القارئ عن هذا القتل المقصود لعذوبة قوافي الديوان، وإخباره بأنه تكلف^(٤) ذلك وهو عالم بإساعته إلى شعرية القافية وإخلاله بها.

٢ - وتخضع الأوزان^(٥) وأصريها من حيث تفاوت قيمها الجمالية لنفس المعيار، فيعضها يعد لديه من أملاك الشعر وبعضها من العامة، وبعضها مخنث لين وبعضها ضعيف مهزول، والغريزة وحدها هي الهادي إلى الجزل المقبول منها والمحذرة من الضعيف المتحامي.

(١) اللزوم: ٦٣٠/٢.

(٢) سنعود إلى تفصيل الكلام على القوافي وتصوره لها في القسم الثالث.

(٣) انظر المثل السائر: ١٧٩/١، حيث يصف ابن الأثير - ناظراً إلى أبي العلاء - بعض الحروف بأنها تكون مقاتل للفصاحة عند بناء القوافي عليها.

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٤٠/١ - ٤١ و ٤٨. نصار

(٥) انظر تفصيل الكلام على تصوره للأوزان واستعماله لها في القسم الثالث.

وإذا كان توزيع الأوزان وأصريها في سقط الزند يعد ثمرة من ثمرات احتكامه إلى غريزته الشعرية كما سنوضح، فإن جمعه في بناء اللزوميات بين الأوزان القوية والأوزان الضعيفة والمولدة التي استقبحها وهاجمها، ليس إلا دليلاً على أنه تعمد أن يكبح فاعلية الغريزة ويضعف البناء الإيقاعي للديوان ليظل نظاماً صادقاً بعيداً عن فتنة التجويد.

٣ - ويتفق غير قليل من النقاد^(١) على أن الشيخ كان في صياغة اللزوميت زاهداً في الخيال والمبالغات وجمال التصوير، ويعيرون عليه جفاف الأسلوب والبخل فيها بالتشبيهات والاستعارات المخيلة.

ومقصودهم أنه اكتفى فيها بأساليب التعبير التي يستغنى فيها عن المجاز والاستعارة في بيان المعاني، وهي خصيصة يتميز بها بناء الجمل النظامية بالقياس^(٢) إلى بناء الجمل الشعرية في السقط.

ولا يعني الحديث عن هذه الخصيصة أن صياغة اللزوم قد خلت مطلقاً من المجاز والتصوير فالاستعارات والتشبيهات فيها غير قليلة، لكنها ترد كالضرورة لنقل المعنى لا باعتبارها غاية فنية في حد ذاتها كما هو الشأن في السقطيات.

ومقابل هذا الفقر في الأخيلة والصور تبدو الجمل النظامية فيها مثقلة^(٣) بالمفردات الحوشية، وبالجناس المتكلف والتكرار والطباق والتسجيع وغيرها من أساليب التعجيب البديعي^(٤)، وهي سمة أسلوبية سلمت منها الجمل الشعرية في

(١) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢٤٠، والفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٤ - ٤٠٦. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٦٨ و٣٦٩، حيث يناقش المؤلف النقاد الذين عابوا على الشيخ جفاف الأسلوب وخلوه من الصور والأخيلة في اللزوميات.

(٢) انظر تفصيل ذلك في القسم الثالث.

(٣) انظر تجديد النكرى: ص ٢٠٣، الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٤ - ٤٠٦، شاعرية أبي العلاء: ٩٧، النقد الأدبي الحديث: ص ٢٧٩.

(٤) انظر القسم الثالث.

قصائد السقط، لا لأن شاعريته ضعفت في مرحلة العزلة ولكن لأنه كبح غريزته عند نظم اللزوم صوتاً للفضيلة، ومنعها من أن تكون هاديه إلى الحدين الأقصى والأدنى المقبولين في التصوير والصنعة البديعية.

إن المجاز والتشبيهات والاستعارات والجناس والتكرار وما سوى ذلك من وسائل الأداء الشعري شرائطاً^(١) تجويد لا يكاد يستغني عنها الشعر، لكن العلاقة بين هذه التغييرات الشعرية وبين التجويد ليست تبعية، فالزيادة في المائلة أو المخالفة التي تزيد الشعر جمالاً وحسناً قد تصبح هي نفسها السبب في إضعافه إذا تجاوزت حدها، والنقصان الذي يحمي الشعرية من الوقوع في فخ التكلف المستثقل قد يصبح هو نفسه السبب في ما يلحقها من فقر وضعف، والمرجع في معرفة حدود الزيادة والنقصان إلى الغريزة وحدها.

ولم يعد الشيخ في لزومياته إلى غريزته لجعلها معياره، ولكنه تعمد - ترسيخاً للنظمية - أن يتمرد على أحكامها فأقل من الصور حتى أفقر الصياغة، وأكثر من التشكيل البديعي الصوتي حتى أثقلها.

٤ - ويأتي المنحى التعليمي ليكمل الصورة النظمية للديوان، فالشيخ قد اختار للزومياته عند إخراجها - خلافاً لما نجده في السقط - بناءً معجماً مبسطاً راعى فيه ترتيب الحروف المتداول بين العامة لانتشاره وتكتب الترتيب الصوتي^(٢) لاختصاص العلماء به، وذلك ليسهل على التلاميذ والشعراء المبتدئين الإحاطة السريعة بكل نماذج التقفية المحتملة في الشعر العربي.

فهو باستقصائه حروف المعجم كلها، واستقصائه في كل روي كل الأوجه التي يمكن أن تأتي عليها القافية^(٣)، قد جعل الفصول المائة والثلاثة عشر للديوان هيكلًا

(١) انظر دلالة الشرائط في تعريف للشعر: ٤٧/١.

(٢) أي ترتيبها حسب مخارج الحروف انظر مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٣) مقيدة أو مطلقة موصولة، مؤسسة أو مريوفة أو مجردة منهما، ومستجيبة لما تتطلبه بعض أضرب الأوزان، بالإضافة إلى الابنية غير الملزمة والابنية المهجورة.

متناها للتقفية لا يمكن للشعراء أو العلماء أن يتصوروا نموذجاً أوسع منه، وأعني بهذا أن الديوان كان بالنسبة للشعراء مرجعاً تطبيقياً في بناء القوافي يجيب بالاستعمال عن كل ما يمكن أن يخطر بالبال من أسئلة نظرية، ويحل بالترتيب المعجمي المبسط الإشكال^(١) الذي يواجههم عندما يريدون بناء الروي على الهاء والواو والياء والألف أو غيرها من الحروف التي يختلف العلماء في عددها رويًا أو وصلًا^(٢).

ويبدو أنه كان سابقاً إلى هذه الطريقة التعليمية التطبيقية إذ لا يوجد - حسب ما استطعت الوصول إليه - ديوان آخر يستطيع التلميذ المقبل على صناعة الشعر أن يجد فيه الإرشاد المدرسي التطبيقي إلى كل صور القافية التي يمكن أن تبنى عليها الأشعار العربية.

ويدل على عنايته بهذا المقصد التعليمي حرصه على تنبيه التلاميذ على ما لزمه في بناء القوافي للزومه أصلاً فيها، وعلى ما ألزم به نفسه وليس لازماً، وذلك من خلال وضع مدخل تعليمي نظري بسيط فيه بالأمثلة والمقارنات كل القواعد المدرسية المتعلقة بعلم القافية ولوازمها حتى لا تلتبس أبنية اللزوميات على الناشئين: «وجمعت ذلك كله في كتاب لَقَبْتُهُ لَزُومَ ما لا يَلْزَمُ، ومعنى هذا اللَّقْبِ أن القافية تَلْزَمُ لها لَوَازِمُ لا يَفْتَقِرُ إليها حَشْوُ البيتِ، ولها أسماء تُعْرَفُ، وسأذكرُ منها شيئاً مخافة أن يَقَعَ هذا الكتابُ إلى قليلِ المعرفةِ بتلك الأسماء»^(٣).

ويستشف من العبارة الأخيرة أنه يقصد المصطلحات الواردة في المداخل الإيقاعية/النغمية التعليمية التي كان يقدم بها لفصول الديوان، كقوله في أحد فصول الدال: «الدالُّ المضمومة مع العينِ وَوَائِ الرَّدْفِ»^(٤).

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٢٠/١ - ٢١.

(٢) نفسه: ٢١/١. والمقصود أن الروي في قول الشاعر مثلاً: ميلوا إلى الدار من ليلى نحيبها.... هو الهاء لدى بعض العلماء والياء لدى آخرين، وعندما يرتب الشيخ قوله (اللزوم ٦١٠/٢)..... (فشمر عن الدنيا فانت منقفيها) ضمن الهائيات، يرشد المتعلم إلى أن الروي في هذا النموذج من أبنية القوافي هو الهاء لا الياء.

(٣) مقدمة اللزوم: ٦/١.

(٤) نفسه: ٣٢٤/١.

وإذا نحن أضفنا إلى هذه الدروس الثروة اللفظية المتمثلة في المخزون المعجمي/ الصرفي المهيأ لدى الشاعر المبتدئ بكثير من المفردات التي يحتاج إليها في تقفية الأشعار وتنويع أصوات القوافي وأبنيتها الصرفية، أمكن وصف الديوان بأنه مصنف مدرسي لا يستغني عنه كل من أراد أن يتعلم كيف يبني الشعراء نهايات الأبيات ويتمرن على أساليبهم في ذلك.

إن أي مظهر من المظاهر الأربعة المذكورة قد يكون كافياً وحده للإخلال بانسجام عناصر الشعرية وشرائطها، ورغم ذلك لم يكتف الشيخ في إضعافها بأسلوب واحد، فالإخلال بعذوبة القوافي والأوزان وجمال الصياغة، وتقوية الوجه التعليمي للديوان، تصرف نظمي مقصود سعى به إلى كبح فاعلية الغريزة الشعرية وترسيخ النظامية حماية للمضمون الأخلاقي الذي أراد له أن يكون موزوناً صادقاً منزهاً عن كذب الشعرية وشبهاتها.

إن إعلان الشيخ عن جمعه في اللزوم بين الفضيلة والوزن يعتبر عرضاً نقدياً مباشراً لإشكالية الشعر والنظم، لأنه لم يدع - للاحتفاظ بقلب الشاعر المجيد - أنه استطاع بهذا الإنجاز الموزون الجديد أن يصل إلى نموذج الشعر الجامع بين الجودة والخير الذي أشار في خطبة السقط إلى تعذر الوصول إليه، أو أن يتصور مفهوماً جديداً للشعر تكمل فيه الفضيلة الأوزان دون أن تضعف شعريته، ولأنه لم يتوهم كآبي العتاهية أنه قادر على جعل كلامه كله شعراً.

وليس اعتذاره^(١) عن ضعف ديوانه الثاني إلا تذكيراً بأن النموذج الشعري الجامع بين الجودة والفضيلة يتعذر وجوده^(٢)، وهي حقيقة نقدية تجعل الشاعر لديه مخيراً بين أن يظل مجيداً بشعر كاذب تحسنه رذائله، أو أن يضحي بقلبه ويصبح ناظماً بموزون صادق تضعفه فضائله، ولذلك نجده يميل كثيراً إلى وصف هذا النوع

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٢) ظل يعتقد ذلك إلى أن اكتشف نموذج الكذب المحمود من خلال الدرعات.

الأخير من النظم بأنه قول حق نطقه بعض الحكماء أوبما أشبه ذلك من الألفاظ^(١) مستكثرًا عليه صفة الشعر.

وقد أدرك القدماء مقصوده فوصفوا منظومات الديوان بعدما قاسوها إلى السقطيات بأنها متوسطة^(٢) وبأنه أتى فيها بالجيد والرديء وبأن أكثرها متكلف^(٣).

والطريف أن عددًا غير قليل من النقاد المحدثين^(٤) شغلوا أنفسهم بتحليل اللزوميات ودراستها ليصلوا إلى نتائج نقدية تكذب ما قاله صاحبها نفسه، أو إلى أحكام توهم أن الشاعر ادعى لها أنها من جيد الأشعار، فبينما يذهب أحدهم إلى أنها بلغت حدا بعيدا من السمو الشعري^(٥) لم يكتفت إليه، يذهب آخر إلى أنها «مهزلة فنية يستحق صاحبها الرثاء لا الإعجاب»^(٦).

وما فات هؤلاء الدارسين أن الرجوع إلى مقدمة الديوان يبين بوضوح أن أبا العلاء قد حدد بنفسه القيمة الفنية للزومياته وحكم بتوسطها في قوله: «ولا أُرْعَمُهَا كَالسُّمُطِ الْمُتَّخِذِ، وَأَرْجُو أَلَّا تُحْسَبَ مِنَ السُّمُطِ»^(٧)، والعبارة الأخيرة تفيد أنه وإن لم يجعلها نفيسة كاللؤلؤ لم يجعلها عديمة القيمة كالحجارة^(٨).

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٦٠، وتصريحه بأن ما قيل في مدح الحسين بن علي من شعر ديني ليس فيه شيء يمكن أن يحفظ لضعفه (إرشاد الأريب: ١٢٨/٣). وانظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة).

(٢) انظر لسان الميزان: ٢٠٨/١.

(٣) - شرح نهج البلاغة: ١٢٢/١. أما من أعجبوا بالديوان كالتنوشي الذي دافع عنه (شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧)، فيبدو أنهم أعجبوا بحنقه في التصنيع البديعي كما يفهم من قول بعضهم: «وجاء فيه بأشياء بديعة» (خزانة الحموي: ص ٤٣٥). أما قول الذهبي (تعريف: ص ١٨٩): «وله من النظم لزوم ما لا يلزم في مجلد أبدع فيه»، فالسياق يبين بأنه يقصد بأبدع فيه أنه أتى فيه بالبديع.

(٤) انظر مثلاً: تجديد النكري: ص ٢٠٢. ومع أبي العلاء في سجنه. ص ١٣٢، وقضايا العصر. ص ٣٦٧، واللزوميات. دراسة فنية / نقلاً عن النقد الأدبي الحديث: ص ٢٦٨، والنقد الأدبي الحديث: ص ١٨٣، ٢٦٨، ٢٩٨، ٢٩٩. وانظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢٣٥، ٢٤٠.

(٥) انظر اكتشاف المصائر: ص ١٤٦، حيث ينقل المؤلف رأي كريم في ديوان اللزوم.

(٦) المنهج البديعي في الشعر والنقد لرجاء عيد: ص ٢٤١ / نقلاً عن النقد الأدبي الحديث ص ٢٩٨.

(٧) مقدمة اللزوم: ٥/١.

(٨) ولعله أراد أنه لم يجعلها ثقيلة على النفس كالآجر، أو مستغلفة على الفهم كالآجر المتراس. ويظل المقصود دائماً أنها متوسطة القيمة.

لقد تحلل الشيخ من توبته من الشعر فعاد إليه على استحياء مقترحاً نموذج الموزون الصادق لكن دون أن يخل بالمفهوم النقدي للشعر، لأنه لم يزعم أنه في لزومياته شاعر مجيد، ولم يظل الشعراء المبتدئين بادعائه التمكن فيها من الجمع بين الجودة الشعرية والفضيلة، فقد كان ما يزال يعتقد أن الرذيلة هي الطريق الوحيد إلى الشعر الجيد.

وقد يبدو من الغريب أن يرضى أبو العلاء الشاعر بلقب الناظم^(١) وهو الذي افتخر من قبل بأنه قادر على أن يأتي بما لم تستطعه الشعراء الأوائل^(٢)، لكنه هو نفسه يعترف بأنه في ما نظمه من موزون ذو شخصية شعرية متعددة الأوجه:

وما أنا إنْ وَلِيْتُ أَمْرًا بِعَادِلٍ

ولا في فَرِيضِ الشَّعْرِ بِالمُتَوَازِنِ^(٣)

وقد يجوز أن يعد ديوان اللزوم بمضمونه الفكري وإتقان بناء أوزانه وقوافيه نموذجاً لما يجب أن يرقى^(٤) إليه النظم، لكنه يظل لديه نموذجاً لما يجب ألا ينزل إليه الشعر^(٥).

إن ديوان اللزوم من حيث هو منجز ينتسب بوزنه إلى الشعر كان تعبيراً عن تحلله من التوبة وعودته إلى المنظوم، لكنه تحلّل لم يخل بالصورة النظرية الثابتة التي رسمها للشعر الموجود من خلال سقط الزند، فاللزوميات من حيث كونها نظماً صادقاً تظل لديه نموذجاً يمكن احتداؤه في أدب الأخلاق والفضيلة، ولكنها من حيث توسطها وضعف شعريتها صورة لا يليق بالشعراء المعجبين بشاعريته أن يحتنوها في قرض الشعر وتجويده، لأن المرجع فيهما لديه السقطيات لا اللزوميات.

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص ٣٩٥.

(٢) انظر قوله المشهور ولبي وإن كنت الأخير زمانه xxx آت بما لم تستطع الأوائل. سقط الزند / ش: ص ٥٢٥.

(٣) اللزوم: ٥٤٣/٢.

(٤) انظر تجديد النكرى: ص ١٨١، ٢٠٣، ٢٠٥.

(٥) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩/١، حيث يعتز هو نفسه عن ضعف الوجه الفني للزوميات.

II - ديوان استغفر واستغفري:

يعد هذا الديوان الثالث^(١) في مسيرة إنجازهِ الشعري المتحول والمنجز الموزون الثاني في مرحلة التحلل من التوبة. وقد ضاع كثير من مصنفاته ولم يتبق منه إلا أبيات معدودة^(٢) نقلتها بعض المصادر^(٣) ونصت على أنها منه.

ووصفه ابن العديم بأنه ديوان من نحو عشرة آلاف بيت «في العظة والزهد والاستغفار أول كل أبيات فيه: أستغفرُ الله»^(٤)، ويدل هذا الوصف على أن الشيخ جعله كديوان اللزوم أدباً أخلاقياً للتذكير والوعظ والتأمل في الديانات والعقائد وفي مصير المخلوقات كما يتبين من قوله في أبيات منه نقلها الخوارزمي^(٥):

أُورِفْتُ يَا غُضُنْ لَا تُدْرِي بِمَا صَنَعْتُ
لَكَ الْمَقَادِيرُ ثُمَّ اسْتَغْنَيْتُ الزُّهْرُ
فَلَمْ تَزَلْ لِقَضَاءِ اللَّهِ مُنْتَقِلاً
حَالاً فَحَالاً إِلَى أَنْ أَيْتَعَ التُّمَرُ
وَكُنَ وَالِيكَ يَخْشَى أَنْ تَمَسَّ أَنْزَى
يَوْماً وَيَسْقِيكَ إِنْ لَمْ يَسْقِكَ الْمَطَرُ
مَا نَامَ عَنْكَ وَلَا أَلْهَتْهُ نَائِبَةٌ
حَتَّى قَدُمْتَ وَجَاءَ الضَّغْفُ وَالْخَوَرُ

(١) يبدو أنه هو نفسه الموسوم بكتاب الاستغفار في ترجمة ابن أبي أصيبعة لجالينوس. ي عيون الأنبياء: ص ١٣٠.
(٢) هي أبيات قليلة متفرقة من عشرة آلاف بيت. انظر أبو العلاء ما إليه: فانت شعر أبي العلاء. ويبدو منه الأبيات التي نقلها ابن أبي أصيبعة. عيون الأنبياء: ص ١٣٠.
(٣) انظر شرح الخوارزمي / ش: ص ١٩٧٢، والكشاف: ٦٤٦/١، حيث يقول الرمضشري: «وفيها يقول أبو العلاء في كتاب استغفر واستغفري...».

(٤) الإنصاف والتحري/تعريف: ص ٥٣٨. وقبله وصفه القفطي في الإنباه: ٦٥/١. طأ بأنه كتاب «في العظة والزهد والاستغفار»، دون أن ينكر العبارة التي يفتح بها أبياته. ووصفه الذهبي (تاريخه / تعريف: ص ٢٠٣) بأنه كتاب في الزهد منظوم.

(٥) شرحه / شروح: ص ١٩٧٢.

ثُمَّ اغْتَدَى لَكَ عِنْدَ الْقَرْمُحِ مُخْطَبًا
يُلْقِيكَ فِي النَّارِ عَمْدًا وَهِيَ تَسْتَعِيرُ
وإِنَّمَا قُلْتُ مَا قَدَّمْتُهُ مَقَالًا
بِلَمَزٍ لَهَا أَتَاهُ الشَّيْبُ وَالْجَبَرُ

والراجع أن من هذا الديوان أبياتاً منسوبة إليه نقلها^(١) القفطي وسبط ابن
الجوزي والصفدي مطلعها:

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ فِي أَمْنِي وَأَوْجَالِي
مِنْ غَفْلَتِي وَتَوَالِي سَوْءِ أَعْمَالِي^(٢)
ولعل منه أبياتاً نقلها ابن أبي الحديد مطلعها:
أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَا عِنْدِي لَكُمْ خَبَرُ
وَمَا خِطَابِي إِلَّا مَعَشَرًا قَبِيرُوا^(٣)

وهذه الأبيات على قلتها تدل على نفس نظمي بين، إلا أنها وإن كشفت عن منحى بعض
مضامينه لا تعرف بالأسلوب الذي بنى عليه النظم ولا تكفي للحكم على شعره أو نظمته.
لكن الاحتكام إلى المعيار النقدي الذي يجزم فيه الشيخ بأن الفضيلة والجودة
الشعرية لا يجتمعان يجعلنا نعتقد أنه كان يعدّه هو أيضاً نظماً بعيداً عن الجودة.

وقد وصف ابن حجر أشعار هذا الديوان بأنها كاللزوميات نظم متوسط
بالقياس إلى أشعار السقط التي وجدها في نهاية الجودة: «وأشعاره في المدح
والغزل والرثاء التي في سقَط الزنْد في نهاية الجودة، وأما في لزوم ما لا يلزم
وأستغفر وأستغفري فمُنَوَّسَطٌ»^(٤).

(١) انظر الإتياء / تعريف: ٧٦/١ ط ١، ومروءة الزمان / تعريف ص ١٤٧ - ١٤٨، والوافي بالوفيات: ١٠٨/٧ - ١٠٩

(٢) انظر المصادر المذكورة. وقد بلغ ما نقله الصفدي من هذه المنظومة ١٩ بيتاً.

(٣) شرح نهج البلاغة: ٦٧٢/٣.

(٤) لسان اليزان: ٢٠٨/١.

ويمكن أن نلحق باللزوميات وأشعار الاستغفار كل الأبيات والمقطوعات التي نظمها في ملقى السبيل^(١)، فهذه المصنفات كلها تشترك في كونها في الحين نفسه استمراراً من حيث المضمون لأدب الصدق والخير الذي تفرغ له بعد توبته من الشعر، وبداية من حيث شكلها لمرحلة التحلل من هذه التوبة والعودة المحتشمة إليه.

ثانياً - نحو الأدب الدنيوي من جديد، جامع الأوزان ونموذج الكذب الصادق

تحلل الشاعر التائب من توبته وعاد إلى الموزون من خلال نظمه ديوان اللزوم بعد صمته وتفرغه إلى أدب التسبيح، وقد سوغ تحلُّه هذا بأنه لم يكن يقصد بما قاله في خطبة السقط إلا ما بني على الرذيلة والكذب من الأشعار، مشروطاً بذلك على نفسه أن يظل في ما سيعود إلى نظمه من موزون ملتزماً بالصدق والخير.

وكان ديوان الاستغفار شاهداً على أنه ظل مدة ما يحاول الالتزام بهذا القيد الأخلاقي الذي قيد به نفسه، لكن يبدو أن تلذذه بإيقاع الأوزان وأصوات القوافي جعله يزداد جرأة في التحلل من قيود التوبة، ويظهر ذلك جلياً في قصيدة له^(٢) من ٢٤ بيتاً أجاب بها عن رسالة شعرية من ١٢ بيتاً كتب بها إليه أحد أصدقائه.

لقد كان الشيخ أيام تشدده في توبته يرفض العودة إلى الموزون حتى عندما تفرض عليه المجاملة أن يجيب عن الرسائل الشعرية بمثلها، ويكتفي بالاعتذار عن اقتصراره على المنثور في الإجابة بأنه أعرض عن المنظوم^(٣)، لكن تشدده هذا ما لبث أن لان في بداية مرحلة التحلل فعاد إلى الإجابة عن الشعر بمثله واستغنى عن مثل ذلك الاعتذار بتذكير المكاتب بأنه زهد في الشعر وألقى عنه قبائحه، وأنه في ما يجيب به من شعر إنما يرد الدين لأن كل شعر يرأسل به يصبح ديناً لا بد من رده:

(١) مصنف في المواعظ والتذكير جمع فيه بين النثر والنظم. انظر النص الكامل للرسالة في إتحاف الفضلاء. ص ٣٦١.

(٢) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٥٢٦/٢ - ٥٢٧.

(٣) انظر ما تقدم، ورسائله / عملية: ص ١٥٢، حيث قوله: «وإنما أجبته بشئير دون نظم لأنني منذ سنوات أعرضت عن تلك الهنوات».

وإِنَّا قَدْ زَهَدْنَا فِي الْقَوَافِي
وَكَانَ لَهَا عَصُورٌ فَأَنْقَضَيْنَا
وَأَلْقَيْنَا بُرُودَ الْجَهْلِ عَنَّا
وَكُنَّا بِالْوَفَاءِ قَدْ اخْتَبَيْنَا
أَتَيْنَا مِنْهُ أَبْيَاتٌ شَهِدْنَا
بَهَا نُقْبَاءٌ يَنْتَرِبُ فَاهْتَدَيْنَا
كَعَشْرِ وَأَنْتَيْنِ بُجْسَنَ يَوْمًا
لِمُوسَى فَأَبْتَدَرْنَا وَقَدْ جَرَيْنَا
كَأَنِّي حِينَ أَنْشِدُهَا عَيْدِي
يُنَادِي مَنْ تَحَايَّرَ لُبَيْنَا
وَجَاءَ رَوِيهَا بِخَرًّا زَوِيًّا
قَصَدْنَا النُّونَ مِنْهُ وَارْتَوَيْنَا
وَأَضَعَفْنَا الْجَوَابَ فَلَمْ نَعَادِلْ
بِتَبْرِكَ فِي مَوَازِنَةِ الْجَيْنَا
وَشَفَرْنَا مِثْلَ ذِي الْإِيمَانِ يُقْطَى
عَلَى مِثْلِهِ نَضْرَ الْمُضْطَقَيْنَا
وَلَمْ أَتْلَمْ بِهَا بِرَيْبِي وَلَكِنْ
عَمْدَتُ إِجَابَتِي إِيَّاكَ نَيْيًّا^(١)

والشيخ في البيت الأخير يلمح إلى أنه إنما قال هذا الشعر مضطراً لمجاملة صديقه، وهو نفس العذر الذي اعتذر به عن خروجه الاضطرابي من الصمت والتسبيح إلى ما سواهما^(٢)، لكن إيماءه إلى أن أبيات صديقه جاءت لتهديه وإلى تلذذه بإنشادها

(١) شرح المختار من اللزوميات: ٥٢٦/٢ - ٥٢٧، وانظر الشروح: ص ٤٤٨. وكتبت لبيني بالالف مراعاة لرسم الف الوصل.

(٢) انظر قوله: «لزمت مسكني منذ سنة أربعمائة واجتهدت على أن أتوفر على تسبيح الله وتحميدِهِ إلا أن اضطر إلى غير ذلك»، إرشاد الأريب: ١٤٥/٣. وانظر خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب/ تحقيق: ص ١.

وطربه لروبيها، وكذا إجابته عنها بضعف عددها وبراعته في إغناء موسيقى قوافيها..
دليل على أنه نظمها وهو أرغب في نظمها من صديقه في سماعها.

ورغم ذلك تظل إشارته إلى أنه لم يثلم بهذه الرسالة الشعرية دِينَهُ^(١) تذكيراً بأنه
يقصد بالزهد في القوافي وإلقاء برود الجهل عنه الزهد في ما استجيز فيه الكذب
واستعين على نظمها بالشبهات، دون ما كان عظة للسامع وتنبيهاً للغافل المتوسن كما
قال في خطبة اللزوم^(٢).

وإذا كان قد جاوز المسترطاف في هذه القصيدة فلم يلتزم بالمضمون الأخلاقي، فإن
ما يهون ذلك كونه قصرها على المجاملة الإخوانية فلم يخرج فيها إلى أغراض الشعر
المعروفة ولم يجعلها بعضاً من ديوان جديد مستقل بنفسه.

إن من المفارقات التي يضحنا أمامها إنجازها الشعري في مرحلة اللزوم والاستغفار
كون أرب الأخلق الذي سوغ به الشيخ عودته إلى الشعر هو نفسه السبب في ما اتهم
به من حيرة عقدية، وفي ما عانى منه من مضايقات وتوعد وما سوى ذلك من صنوف
الايذاء والقذف التي اشتكى منها في زجر النابح^(٣) ووصفها غير ما مرة بالنوب^(٤)،
فبعض آرائه وتأملاته الأخلاقية كانت تثير غضب العلماء وتقلل من عدد المدافعين عنه
كما يتبين من قول ابن الوردی: «وصنف بعضُ الأعلام في مناقبه كتاباً وسمَّاه دَفْعَ
المَعْرِةِ عن شَيْخِ المَعْرِةِ... وأنا كنتُ أتعصبُ له لكونه من المعرة، ثم وَقَفْتُ له على كتابِ
استَغْفِرُ واستَغْفِرِي فابْغَضْتُهُ وأَزْدَدْتُ عنه نَفْرَةً، ونظرتُ له في كتابِ لزوم ما لا يلزم،
فرايتُ التَّبَرِّيَّ منه أَحْرَمَ، فإن هذين الكتابين يدلان على أنه كان لَمَّا نَظَمَهُمَا هائِماً

(١) أي الزهد في الشعر.

(٢) انظر الديوان المذكور: ٥ / ٨.

(٣) انظر مثلاً: ص ٧٠، حيث قوله: «فإلى الله يشتكى السفة وقلة المتصفين.. كيف يستحسن من له غريزة يشوبها شيء
من عقل أن يقول مثل هذه الأشياء ويتناول مثل هذه المنكرات في بعض الأبيات؟ فإذا جاء ما ينبئ عن بيانها إلقاء
إلقاء عمد وتحامل، فقله الراجز حيث يقول:

لو أن حولي عصبة يمانية ... ما تركتني للكلاب العاوية».

(٤) انظر خطبة ضوء السقط / شرح التبريزي / شروح: ص ٥، حيث قوله: «وبليت بنوب ليست بالمتكشفة».

حائراً ومُذْذَباً نافراً^(١)، والملاحظ أننا إذا استثنينا شبهة معارضة القرآن الكريم التي أثارها تصنيفه الفصول والغايات نجد أن اتهامه كان من جهة أدبه الأخلاقي المنظوم لا المنثور.

وقد نفى الشيخ^(٢) بمختلف الحجج في زجر النابح كل ما اتهم به معيراً خصومه بالجهل وواصفاً نفسه بأنه رجل مكذوب عليه^(٣)، كما حاول بعض العلماء أن يعتذروا عنه ويردوا التحامل عليه إلى الحسد^(٤)، ورغم ذلك ظل بعض ما نظمه في ديوانيه الواعظين غير منزّه عن التهمة: «قال (أي ابن العديم): وقرأت بخط أبي اليسر المعري في ذكره: وكان رضي الله عنه يرمى من أهل الحسد له بالتعطيل ويعمل تلامذته وغيرهم على لسانه الأشعار يُضْمَنُونَهَا أقاويل المُلْحِدَةِ قصداً لهلاكه وإيثاراً لإتلاف نفسه ... قلت: أما الموضوع على لسانه فله لا يخفى على مَنْ له لب، وأما الأشياء التي نَوَّنَهَا وقالها في اللزوم وفي «استغفر واستغفري» فما فيه حيلة، وهو كثير»^(٥).

وقد أرجع بعض العلماء هذا التناقض بين إيمانه وظاهر بعض أقواله المشبوهة إلى حرصه على الجمع بين الوزن والمضمون الأخلاقي، لأنه كان «يجري مع القافية إذا حصلت له كما تجيء لا كما يجب»^(٦).

ويبدو الشيخ في دفاعه عن نفسه وبيانه لمعنى الأبيات التي طعنوا عليه فيها وبرهنته على سلامة مضمونها العقدي مقنعاً^(٧)، لكن ما نقلته المصادر عن اختلاف

(١) تمة المختصر: ٥٤٢/١ - ٥٤٣.

(٢) انظر زجر النابح: ص ٥٨، حيث قوله: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه ليل الإلحاد لمن المنكرات»، وانظر ص: ٦٧، حيث قوله: «وإنما أتى هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته باتصال الجمل بعضها ببعض».

(٣) انظر خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١، وزجر النابح: ص ١٦١، حيث قوله: «فاما العالم الذين لا يسمعون كلام هذا الإنسان ثم لا ينكرون عليه فمؤلف لزوم ما لا يلزم بينهم غريب مطرح قد يش من النصرة.. ولكنه ينتظر النصرة من الله سبحانه». وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٦، حيث الإشارة إلى رسالة الضبعين.

(٤) انظر نفى ابن العديم لتهمة المعارضة في الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٥) نكت الهميان: ص ١٠٧.

(٦) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٨.

(٧) انظر زجر النابح: ص ٨، ١١، ١٨، ٢٠، ٢١، وغيرها.

الناس في أمره يدل على أن عنده لم يتضح لبعض خصومه، «بل تحقّق عندهم كفره، واجتروا على ذلك وداموا وعنفوا من انتصر له ولا مؤا وقعدوا في أمره وقاموا، فلم يرعوا له حرمة، ولا أكرموا علمه، ولا راقبوا إلا ولا ذمة، حتى حكوا كفره بالأسانيد وشددوا في ذلك غاية التشديد، وكفّره من جاء بعدهم بالتقليد»^(١)، ولذلك لم يستطع أن يظل متمسكاً بأدبه الفاضل الذي أراد له أن يكون وعظاً وتذكيراً فجر عليه الأذى.

إن الشعر الجيد المشبوه يعد بالقياس إلى أدب الفضيلة النافع أدباً ضاراً، وبين هذين الطرفين توجد آداب أخرى يمكن عدها لا نافعة ولا ضارة، وهي المعارف الشعرية واللغوية وما أشبهها من العلوم التي كان المتأدبون يعنون بتحصيلها.

وقد عد الشيخ هذه المعارف عند رفضه لأدب الدنيا عبثاً لا تجنى منه فائدة^(٢)، لكن الطعن عليه في بعض ما صنف ونظم جعله يدرك أن العودة إلى هذه الآداب الدنيوية أسلم له من الاستمرار في ما كان قد تفرغ إليه من مواظب وتأمّلات دينية، فعاد إلى ما كان قد شغل عنه من فنون المعرفة معللاً عودته إليها بأنها دفع لشبهة الجهل لا رغبة في الصناعة نفسها: «ومثله لا يسأل مثلي للفائدة بل للامتحان والخبرة، فإن سكّت جاز أن يسبق إلى الظنّ الحسن أن السكوت ستر يسبّل على الجهول، وما أحب أن تفتري عليّ الظنون كما افترت الألسن في ذكرها أني من أهل العلم. وأخلف بجرورة الكذوب... لأن أزم صابئة أو مقرة أثر لدي من أن أتكلّم في هذه الصناعة كلمة»^(٣).

ويتبين من عدد المؤلفات المنتورة والمنظومة التي ألفها في هذه المرحلة الجديدة^(٤) أن الرجوع إلى المنتور كان - لخلو النثر من شبهة الوزن - أقل إحراجاً له من

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٤٨٥.

(٢) انظر قوله في الزوم: ٧٠/٢: ما النحو والشعر والكلام وما مرقش والمسيب بن علس.

(٣) رسالة الملائكة: ص ٥٦ - ٥٧.

(٤) نقصد مرحلة الاشتغال بالأدب الديني والالتصراف عن أدب الخير والفضيلة.

الاستمرار في النظم غير المقيد بالمضمون الأخلاقي، لأن التمسك بالموزون والتخلي عن الفضيلة يعتبران تراجعاً صريحاً عن موقفه الأخلاقي الراض للشعر ونقضاً للشرط الذي قيد به نفسه في مقدمة اللزوم وهو يعلن عودته إلى المنظوم ملتزماً بالصدق فيه.

ويبدو أنه اتخذ بطريقة غير مباشرة مبدأً عدم تلم الدين الذي هون به من نظم الرسالة الشعرية المذكورة سابقاً^(١)، وتعرية الكلام من المين عند تجاوز المشترط^(٢).. حجةً لنظم ديوان جديد^(٣) لم يلتزم فيه الزهد والوعظ والتذكير والتأمل الديني، ولكنه - في الحين نفسه - لم ينأ فيه عن الصدق الذي اشترطه على نفسه عند تحله من توبته وإن تظاهر فنيًا بالكذب، كما لم يتخل فيه عن الإفادة وإن لم يجعلها إرشاداً إلى طريق الجنة.

وأعني بذلك ديوانه المعروف بجامع الأوزان^(٤) الذي يعد هو أيضاً من بين آثاره الضائعة، إلا أن وصف المصادر لطريقة بنائه، وما نقله التبريزي^(٥) والخويي^(٦) وغيرهما منه.. يجعلان صورته الفنية أوضح من صورة استغفر واستغفري.

ويتضح من تحليل بنائه النظري والأشعار المتبقية منه أنه يمثل تحولاً جديداً في إنجازه الشعري العام، ويمكن أن نجمل مظاهر هذا التحول في كونه يتجه إلى المتلقي بوجهين: وجه فني ينظر إلى صناعة الشعر وأكانيبها، وآخر نظمي تعليمي ينظر إلى الدرس والتحصيل والفائدة.

(١) انظر ما تقدم، وشرح المختار من اللزوميات: ٥٢٦/٢ - ٥٢٧.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٥/١ - ٦.

(٣) هو الديوان الرابع في مته الشعرية العام والثالث بعد اللزوم والاستغفار.

(٤) يرد بهذا الاسم في بعض المصادر: (شرح التبريزي / شروح: ص ١٩٨٢، والتنوير: ١٢/١، والإنباه: ١٠٢/١، والإنصاف والتحرير: ص ٥٢٧، وإرشاد الأريب ١٥٤/٢، وإحكام صنعة الكلام: ص ١٢٣)، ويرد لدى النحوي والصفدي (انظر التعريف: ص ٢٠٢، ٢٧٤) باسم «جامع الأوزان والقوافي»، وباسم «جامع الأوزان الخمسة» مرة أخرى لدى القفطي، مع زيادة عبارة «التي نكرها الخليل بجميع ضروبها» (الإنباه: ٩٦/١). والواضح من إشارته إلى الخليل أنه يقصد الأوزان الخمسة عشر، إذا لم يكن يقصد عدد الدوائر الخليلية.

(٥) شرحه / شروح: ص ١٩٨٢.

(٦) التنوير: ١١/١.

وتبرز فنية الوجه الأول في جعله قطع هذا الديوان الغازاً يضلل فيها المتلقي فنيا بلعبة المعنى الظاهر الوهمي الذي يختفي خلفه المعنى الحقيقي المقصود، ويصنف البديعيون هذا النوع من الكتابة في باب الإلغاز، ويعرفونه بأنه تعمية المعنى «بعبارات يدلُّ ظاهرها على غيره وباطنها عليه»^(١).

والراجع أن جامع الأوزان هذا هو نفسه الديوان الذي أشار البديعي إليه بقوله: «ولأبي العلاء المعري ديوانٌ شعرٌ جميعه في الإلغاز»^(٢)، وأورد منه أبياتاً كثيرة تشبه في أسلوب التعمية ما نقله الخويي والتبريزي من الديوان المذكور.

ورغم أن الإلغاز يشبه التورية من حيث كونهما جميعاً لعباً بالمعنى من خلال التلاعب بالألفاظ يظل الفرق بينهما صريحاً، فالتورية تبني على معنيين كلاهما حقيقي^(٣) وإن قرب أحدهما وبعد الآخر بينما يبنى الإلغاز على كذب أحدهما، وهو ما يجعل الإيهام بالكذب غاية فنية فيه.

ويظهر أن الشاعر التائب الذي جعل تحلله من توبته من الشعر مقصوراً على النظم الصادق وجد في كذب الألغاز المتوهم طريقة لمغازلة الكذب الشعري من جديد لكن دون أن يقع في غوايته^(٤).

ويؤكد الشيخ في الصاهل والشاحج أن الألغاز بناء لغوي يستمد فنيته من المعنى الكاذب الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي فيمنعه من إدراك المعنى الحقيقي المختفي خلفه، وذلك من خلال الحوار الآتي الذي يتخيله بين الشاحج والبعير: «فيقول الشاحج وبالله التوفيق: العُلْمُ يَدُلُّ على أن الحسنَ صلى الله عليه لم يَرِ الحسنَ قطُّ وأن الحسنَ صلى الله عليه لم يَرِ الحسنَ قطُّ، وأن فاطمة رضي الله عنها لم تَرَ في

(١) خزانة الحموي: ص ٣٩٣، وانظر شرح الكافية البديعية: ص ٢٠٥.

(٢) أوج التحري: ص ١٠٤ / نقلاً عن الجامع: ٦٩٩/٢.

(٣) خزانة الحموي: ص ٢٣٩، حيث يمثل المؤلف للتورية بشعر من السقط.

(٤) انظر نقد النثر: ص ٦٨، حيث يشير المؤلف إلى خروج اللفظ عن الكذب باشتراك الاسم رغم أنه يبدو محالاً إذا حمل على ظاهره.

بيتها علياً، وقد يجوز أن تكون رأته على باب البيت..... فيجوز أن يُنطقَ الله البعير فيقول:..إن جُرْ فَكَ لَمْتَهَدَّم وَإِنَّكَ لَمُجْتَرِيٌّ عَلَى الْكَذِبِ، وَمَا يَحْسُنُ بِمِثْلِي وَأَنَا مُخْلِفٌ عَامِينَ أَنْ يَنْقُلَ بَاطِلًا..... يَا نَغْلُ يَا وَغْلُ: لُعِنْتَ وَرُعِنْتَ وَطُعِنْتَ.. أَعْلَى أَهْلِ الْبَيْتِ عَلَيْهِمُ السَّلَامُ تَلَعُ، لَعَلَّكَ لَهُمْ نَاصِبٌ فَيَصِيبُكَ عَذَابٌ وَاصِبٌ... فيقدرُ الله سبحانه أن يُنطقَ الشاحح فيقول: إِنْ الشَّكْلَيْنِ مُتَبَاعِدَانِ، أَرِيهَا السُّهَا وَتَرِيْنِي الْقَمَرُ... وَإِنْ الْعَيْنُ لَتَكْذِبُ، وَإِنْ فِرَاسَةً الْعَاقِلِ رِيْمَا تَخِيْبُ..... إِنَّمَا الْحَسَنُ وَالْحُسَيْنُ كَثِيْبَا رَمَلُ الْغَزْتَهُمَا عَنْ الْحَسَنِ وَالْحُسَيْنِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِمَا..... وهذا الذي عنيت بقولي: إِنْ الْحَسَنُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ لَمْ يَرِ الْحُسَيْنَ، لِأَنَّنا لَمْ نَعْلَمْ أَنَّهُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ رَأَى هَذَا الْكَثِيْبَ قَطْ..... وَالْعَلِيُّ: الْفِرَاسُ الشَّدِيْدُ الصَّلْبُ، وَالِاشْتِقَاقُ يَدُلُّ عَلَى أَنَّهُ الْعَالِي، فَهَذَا الَّذِي عَنِيتُ بِقَوْلِي: إِنْ فَاطِمَةُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهَا لَمْ تَرَ عَلِيًّا فِي بَيْتِهَا»^(١).

إن ما يختص به هذا الديوان من حيث هو منجز شعري مستقل كونه يؤرخ لمرحلة ثانية في التحلل من التوبة تجاوز فيها الشيخ صدق النظم الصريح الذي ألزم به نفسه في اللزوم والاستغفار، واقترب من الكذب الشعري الصريح بنوع من الشعر الكاذب الصابق يرضي نهم الغريزة وميلها إلى النأي عن الصدق دون أن يكون في حقيقته كاذباً، كما يتبين من مثل قوله فيه:

كَأَنَّ سِنُّوْرَ الْعَتِيْكَ إِذَا
نَابَ أَفْرُؤُفِرْسُ الْأَسَدَا
وَبَيْتُ الْقَأْرُ دَانِيَةً
مِنْهُ إِنْ نَوْمًا وَإِنْ سَهْدَا
نَابَهُمْ نَفْرُ بَقِطْهُمْ
فَرَأَوْا مِنْ عَيْشِهِمْ نَكْدَا^(٢)

(١) الصاهل والشاحح: ص ٢٢٢، ٢٣٥، ٣٥٠، ٣٥٢.

(٢) جامع الأوزان/ التنوير: ١١/١.

والإلغاز لعبة فنية مال إليها الشعراء في العصور المتأخرة وتنافسوا فيها، لكنها اتخذت لدى الشيخ مظهرًا كميًّا له دلالته النقدية، فالديوان كله مبني على اللغز أو الصدق المختفي خلف الكذب، وعودة الكذب الغني - وإن كان متوهماً - إلى نظمه دليل على أنه أصبح ينحو في إنجاز المنظوم منحى آخر يؤكد فيه نصوص التوبة بتمسكه بالصدق لكن دون أن يحظر على غريزته لعبة الكذب التي كان يلعبها أيام انتسابه إلى الشعر.

أما الوجه التعليمي للديوان - وهو السمة البارزة فيه - فيتجلى في الدرس اللغوي المعجمي الذي كان يملئه بطريقة غير مباشرة من خلال الألغاز المنظومة، فالمتلقي الغافل الذي تخيب فراسته فيعجز عن فهمها يصير كأنه «كوسبي قديم الساعة من بلغار أو جوخان لم تطرُق أذنيه كلمة عربية قط»^(١)، وتحصيل معاني المفردات التي يعتمد عليها المُلمِّي في إلغازه يحو هذا القدر.

وهي طريقة كان ابن فارس يعتمد عليها في دروسه، و«كان يحثُ الفقهاء دائماً على معرفة اللغة ويُلقي عليهم مسائلَ ذكَّرها في كتاب سَمَاءَ كتاب فتيا فقيه العرب، ويُخجِّلُهُمْ بذلك ليكونَ خَجَلُهُمْ داعياً إلى حفظِ اللغة، ويقول: مَنْ قَصَرَ عِلْمُهُ عن اللغة وغَوِطَ غِلْط»^(٢).

ويتجلى هذا الوجه التعليمي بمظهر أوضح في الدرس العروضي التطبيقي الذي بين به الشيخ للشعراء المبتدئين الطريقة العملية لبناء كل أضرب الأوزان والقوافي التي تقتدرن بها، فهو يذكر الأوزان «التي ذكَّرها الخليلُ بجميعِ ضروبها ويذكُّرُ فيه قوافي كلِّ ضَرْبٍ»^(٣)، ويمثل لذلك بأشعار ينظمها دون مراعاة ما تقبله الغريزة من أوزانها

(١) الصاهل والشاحج: ص ٣٥٠. وانظر الفصل الطويل الذي خصصه الشيخ في نفس الكتاب (ص ٢٢٢ إلى ٤١٢) لبناء الألغاز وتضليل القارئ بكذبها الظاهر قبل الكشف عن حقيقتها الخفية بشرح كل المفردات التي تضلله. وقد خصص السيوطي فصولاً من مزمهره (٥٦٧/١ - ٦٣٦) للملاحن والألغاز وما اشتهر بفتيا فقيه العرب.

(٢) القفطي في الإنباه: ١٢٩/١، وانظر المزمهر: ٦٢٢/١، ٦٣٧.

(٣) الإنباه: ٩٦/١، وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٧.

وما تستقبحه، ولذلك يعد هذا الديوان كما يدل عليه عنوانه تجريباً مدرسياً لكل الإيقاعات العروضية الممكن توليدها من الأوزان الخليلية المستعملة، وتدريباً للناشئين على تركيبها وقرنها بالقوافي التي تستعمل معها.

وإذا كان الشيخ قد جعل ديوان اللزوم تأملًا تجريبيًا في القوافي وما تقبله من أوزان فإن جامع الأوزان يعتبر تأملًا في إيقاعات الأبحر وما تقبله من قواف، ولذلك يجوز أن نسمي ديوان اللزوم جامع القوافي ونسم الجامع بلزوم ما لا يلزم من الأوزان دون أن يكون ذلك مخلًا بالمقصود منهما، لأنهما جميعاً وضعا ليكونا نظامًا تعليميًا يسترشد به كل من يرغب في تعلم صناعة الشعر وحذقها، لكنه نظم لا يراعي معايير الغريزة ولا يهتدي بأحكامها، فكما كان استقصاء كل حروف المعجم لجعلها رؤيًا شاهدًا على نظمية اللزوميات، كان استقصاء أضرب الأوزان الخليلية شاهدًا على نظمية الجامعيات.

لقد أراد البطليوسي ترتيب قصائد السقط على حروف المعجم، فلما تعذر عليه ذلك لعدم انتظام الشاعر بروياتها كُُلَّ هذه الحروف استعار ما ينقصه منها من قوافي اللزوم^(١)، لأن الشيخ لم يفرق فيها بين المطرب منها والمستقل في السمع^(٢) فاستقصاها كلها.

وعندما أراد معاصره الخويي التعريف في شرحه للسقط بالأوزان التي استعملها الشيخ نهج نفس النهج لأن المجال الإيقاعي الذي تحركت فيه السقطيات كان مقصوراً على الأبحر التي قبلتها غريزته دون غيرها، وقد وجد الشارح في الجامع الذي استقصى فيه الشيخ جل الأبحر الخليلية^(٣) ما ينقصه من أمثلة الأوزان التي لم ترد

(١) انظر مقدمة شرحه / ش: ص ١٥، وما تقدم: إنجاز السقط: ٢/ ١٠٠.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٧، حيث يصف قوافي الرجاز بأنها صك للأسماع بالجنل.

(٣) لم يأت الخويي بأبيات الخبب لأن الشيخ كان يعد الأوزان الخمسة عشر التي ذكرها الخليل هي الأصل النظري المعتمد، ولم يأت بأبيات المضارع والمقتضب والمجتث، ولعل الشيخ تنكب هذه الأوزان أو بعضها لاعتقاده أن الخليل وضعها وصنع أبياتها. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٢. وانظر ما يأتي.

في سقط الزند كما يتضح من قوله: «أذكرُ من البحورِ وأبياتِ كلِّ بحرٍ ما اشتمَلَ عليه هذا الديوانُ وأتعرَّضُ له في أوائلِ القصائدِ، وما لا يُوجدُ من البحورِ في هذا الديوانِ أتعرضُ لأصله وأوردُ من ديوانه المعروفِ بجامعِ الأوزانِ أبياتاً مثلاً لكلِّ بحرٍ لتكُمِّلَ الفائدةُ لمنَ نظرَ في هذا الكتابِ، واللهُ وليُّ التوفيقِ»^(١).

إن المديد والرجز - مثلاً - من الأوزان التي استضعفها الشيخ^(٢) ورفضها في مرحلة انتسابه إلى الشعر، لكنهما في جامع الأوزان يصبحان مستعملين كغيرهما من الأوزان الشريفة ويجدان لهما مكاناً في النظم، لأن الغاية التعليمية كانت هي المهيمنة على هذا المنجز الذي جعله الشيخ تطبيقاً مدرسياً يكمل القواعد التي ضمنها كتابه العروضي مثقال النظم^(٣).

إن لعبة الإلغاز والكذب الصادق في جامع الأوزان كانت بمثابة الإعلان عن العودة المحتشمة إلى الدعاوى والأباطيل التي تستمد منها الشعرية قوتها، لكن النزعة التعليمية^(٤) جعلت النظمية هي الوجه البارز في الديوان رغم أنه يختلف عن اللزوم والاستغفار بكونه مرحلة جديدة في التحلل من التوبة، مرحلة تحول فيها الشيخ من أدب الصدق والفضيلة إلى أدب الدنيا غير النافع ولا الضار.

لقد قيد الشيخ تحله من توبته وعودته إلى الموزون بالتمسك بالصدق والفضيلة فنظم اللزوميات ثم الاستغفاريات غير متجاوز ما اشترطه على نفسه، لكنه نقض المشترط بعد ذلك فنظم جامع الأوزان متخلياً عن المضمون الأخلاقي دفْعاً للشبهة المؤذية، و متمسكاً بالوزن رغبة في صناعة كان قد طلقها وعجز عن السلو عنها، إلا أن هذا التحول في الإنجاز ظل محاصراً بالنفس النظمي الذي جعله الشيخ درعاً تقيه من فتنة الشعرية.

(١) التنوير: ١٠/١.

(٢) انظر ما يأتي: القسم ٣، وانظر ما تقدم (موقفه من الرجز).

(٣) انظر ثبت كتبه في الإنباه: ٩١/١ - ١٠٢، ومعجم الأدباء: ١٤٥/٣، حيث الإشارة إلى أنه كتاب في العروض.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الأول (مبحث فاعلية الغريزة).

ويدل على ذلك أنه كان ينصح تلامذته بالاشتغال^(١) بهذه الدواوين الثلاثة دون السقط لأنها تشترك كلها في كونها مُرَاكَمَةً غير فنية لِكَمِّ المنظوم، فمجموع أبيات كل واحد منها كان يتجاوز ٩٠٠٠ بيت^(٢) بينما لا تتعدى أبيات سقط الزند ٢٤٠٠ بيت^(٣)، وهي مفارقة تُفسر بأنه كان في السقط شاعراً يبحث عن الجودة وحدها، ثم اكتفى في الدواوين الثلاثة اللاحقة بأن يكون مجرد ناظم فاستبحر^(٤) وأكثر متعمداً، والمكثر - لديه - كحاطب ليل يجمع الجزل والضعيف^(٥).

إلا أن الحديث عن النفس النظمي في هذه الدواوين الثلاثة يظل مرتبطاً بتصوير أبي العلاء الثابت للشعر ولحدود الشعرية والنظمية في ما نظمه قبل تنكره للشعر وبعد إعلانه العودة إلى الموزون، أما الإعجاب الذي أبداه بعض النقاد قديماً^(٦) وحديثاً^(٧) بمظاهر الحذق بالصناعة في اللزوم فمرده إلى أن النفس النظمي الذي يشير إليه الشيخ نفْسُ شاعرٍ تعمد أن يكون ناظماً لا ناظم عجز عن أن يصبح شاعراً.

ثالثاً - التوفيق بين الشعر والفضيلة: الدرغيات ونموذج الكذب المحمود

كانت لعبة الكذب الصادق في بناء أشعار جامع الأوزان شاهداً على أن نهمة إلى صناعة الشعر بعد توبته منها كان يزداد مع قساوة حياة العزلة، وقد كشفت عودته إلى الاشتغال بدواوين بعض الشعراء وشرحها^(٨) عن أن مقاومته للنداء الشعري الصريح كانت تلين وتضعف بمرور السنين.

(١) انظر قول التبريزي في مقدمة شرحه للسقط / شروح: ١ / ٤: «يؤكد يحتثي على الاشتغال بغيره من كتبه كلزوم ما لا يلزم وجامع الأوزان والسجع السلطاني وغير ذلك».

(٢) اللزوم = ١١٠٠٠ بيت، والاستغفار = ١٠٠٠ بيت، والجامع = ٩٠٠٠ بيت انظر معجم الأدباء: ٣ / ١٥٢، ١٥٥، ١٦١.

(٣) أنشبر هنا إلى مجموع أبيات السقطيات فقط، أما الدرغيات فهي ديوان مستقل عن السقط ومتأخر عنه كما سابع.

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٣٠ / ١.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٢٢٩.

(٦) انظر ما نقله بلحاج عن دفاع التتوخي عن اللزوميات: شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

(٧) انظر ما تقدم، وكشاف للناصر: رقم ١٥٢، ١٥٥، ١٨٣، ٣٣٨، حيث الإشارة إلى الدارسين الذين فضلوا اللزوميات

(٨) انظر عبث الوليد، وشرح ديوان ابن أبي حصينة، ونكري حبيب / ش. د. أبي تمام للتبريزي، واللامع العزني / الموضح.

ويتبين من آثاره أنه جعل بعض رسائله النثرية ذريعة إلى إشباع نهمه إلى الوصف الشعري من خلال نقل الأغراض التي اختص بها المنظوم إلى النثر، كما هو واضح في فقرة طويلة من رسالة له^(١) صور فيها الرحلة على الناقة وذكر الصحراء وسراياها وجنادبها، ووصف الظليم والبقرة والثور الوحشين والفرس والطرائد وكأنه يستهل قصيدة من القصائد، ثم ذكر المخاطب بأنه أجابه بالمنتور دون المنظوم لأنه أعرض عن الشعر^(٢).

وكانت هذه الشعرنة المقصودة للنثر إنباء بقرب العودة الصريحة إلى الشعر البعيد عن الضعف الذي شاب موزونه الصادق ونظمه التعليمي.

وقد جاءت درعياته لتكون إعلاناً عن ضجره من النظم المستضعف وتحوله إلى نوع آخر من الشعر المجود حاول فيه التوفيق بين الغريزة والفضيلة دون أن يتنكر لإحداهما تنكراً مطلقاً أو يستسلم لهداياها استسلاماً كاملاً.

والدرعيات ديوان صغير^(٣) يتضمن أكثر من ستمائة بيت موزعة على ٣١ قطعة منها مقطوعات لم يتجاوز بعضها ثلاثة أبيات مطولات بلغت إحداها ٦٢ بيتاً، وقد خصصت كلها لوصف الدروع.

وإذا نحن تجاوزنا إشارة التبريزي^(٤) إلى أن الشيخ أظهر المعجز في درعياته وأنه لم يتعرض لها في شرحه للسقط، نلاحظ أن المصادر تخلو من أية إشارة يمكن أن يعتمد عليها الدرس النقدي المعاصر للتعريف بالظروف التي أحاطت بإنجاز هذا

(١) رسائله / عطية: ص ١٤٢ - ١٥١. وانظر تصويره لصرع الحمار الوحشي والثور والبقرة الوحشية والظليم.... في مراثيه له نثرية لا ينقصها إلا الوزن لتصبح شعراً واصفاً (رسائله / عطية: ص ١٩١ - ١٩٨).

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٣) نشره شقيق سنة ١٨٨٤ مستقلاً مع شذرات من السقط وسماء ضوء السقط، وذكر أن الشاعر جعله منفصلاً عن سقط الزند لأنه ضمنه الدرعيات، ولم ينكر مصدره في إطلاق هذه التسمية على الدرعيات لأن ضوء السقط كتاب آخر شرح به الشيخ ديوانه الأول كما تبين.

(٤) مقدمة شرحه للسقط / ش: ص ٤

الديوان الصغير، ولذلك نجد النقاد الذين تعرضوا لها متعجلين يختلفون في الحكم عليها^(١) ويستتهنون بها أحياناً.

فطه حسين يذكر أنه درسها دون جدوى رجاء أن يجد فيها ما يبين العلة التي جعلته يكلف بالدروع ويفرد لها قصائد خاصة فانتهى إلى أن «ليس من حق الدرعايات أن يشتدَّ البحثُ عنها ويطولَ القولُ فيها»^(٢)، وتعجب أنيس المقدسي «من رجلٍ كُتبي العلاء ينصرفُ إلى موضوع كهذا فيبذلُ جهده ويكُدُّ نفسه في أوصافٍ ومجازاتٍ وعباراتٍ لا طائلَ تحتها»^(٣).

وقد سلم عمر فروخ بأن الدرعايات ما تزال من غوامض^(٤) شعر المعري، ولكنه انتهى من دراسته لها إلى أنها تمثل دوراً وسطاً بين سقط الزند واللزوميات حاول فيه الشاعر لزوم ما لا يلزم في القافية^(٥) وأبدى فيه بعض الشكوك التي ستهيمن على تفكيره^(٦) في ديوان اللزوم.

وذكر عبد الله الطيب أن أبا العلاء نص على أنها ليست من سقط الزند مع أنه ألحقها به^(٧) وسلم بأن تاريخ نظمها مجهول وإن كان قد رجح أنه نظمها جميعها بعد اعتزاله قبل أن يبدأ في نظم اللزوميات.

ويبدو أن هذا الغموض لم ينجم عن سكوت المصائر عنها فحسب ولكن عن كونها أقحمت في سقط الزند فضاعت هويتها بين قصائده رغم كون القرائن تدل على

(١) انظر الفكر والفن: ص ٣٦٦، وانظر الجامع: ٧٦٦/٢، حيث يرفض الجندي رأي من فسر الدرعايات بأنها دعوة إلى الجهاد. ويبدو أنه فهم ذلك من قول طه حسين في تجديد الذكرى: ص ٢٠١: «إذ كان لم يشهد حرباً ولا قتالاً، إنما كان جهاد مثله كما يقول الزهد وضبط النفس...».

(٢) تجديد الذكرى: ص ٢٠١ - ٢٠٢.

(٣) أمراء الشعر: ص ٤٠٥.

(٤) حكيم المعرفة: ص ٤٦.

(٥) نفسه: ص ٤٩.

(٦) نفسه: ص ٥٢.

(٧) القصيدة المباحة: ص ٨٤. لم يأت الناقد بسند لهذا الحكم. انظر ما تقدم.

أنها - كما أوضحت^(١) من قبل - ديوان مستقل^(٢) بقطعه الإحدى والثلاثين عن ديوانه الأول الذي يعود آخر ما نظمه منه إلى سنة ٤٠٠ هـ^(٣)، وهي السنة التي اعتزل فيها الناس وسكت عن قول الشعر.

وقد أكد الشاعر نفسه أنها من نظم مرحلة العزلة في قوله في إحداها مشيرًا إلى استتاره في بيته:

مَالِي جَلَسَ الرَّبْعَ كَالْمَيْتِ بَغْ

حَذَّ السُّبُعَ لَمْ أَسْفَ وَلَمْ أَنْدَمْ^(٤)

وهذا نظير قوله في رسالة له معتذرًا بلزوم بيته عن تلبية طلب الفلاحي حين استدناؤه إلى حضرة الأمير عز الدولة: «فغدوتُ جَلَسَ رَبْعَ كَالْمَيْتِ بعد ثلاثٍ أو سَبْعٍ»^(٥)، وكذا قوله في مقدمة رسالة الملائكة مشيرًا إلى عزله وزهده في الأدب: «فأما أنا فجلُستُ البيتِ إن لم أكنُ الميتَ فشبَّيةً بالميتِ، لو أعرَضَتِ الأعرِبةُ عن النعيبِ إِعْرَاضِي عن الأُنْبِ...»^(٦)، لكن منطق تحول إنجازهِ الشعري من سقط الزند إلى التوبة من الشعر فالتحلل منها.. ينفي أن يكون قد نظمها قبل ديوان اللزوم كما توهم بعض الدارسين^(٧).

إن الالتزام بالصدق والفضيلة والنأي عما استجيز فيه الكذب والقبائح كانا الشرط الذي قيد به الشاعر التائب تحله من توبته وعودته إلى الموزون، وقد أثبت بالالتزام بالصدق في لزومياته واستغفارياته رغم إضعافه نظمها، ثم باكتفائه بلعبة الكذب الصادق في أُلغاز جامع الأوزان..

(١) انظر ما تقدم: الحدود الكمية للسقط.

(٢) انظر قول الجندي (الجامع: ١١٠/٢): «وجعل منها ديوانًا مستقلًا أو شبه مستقل».

(٣) انظر ما تقدم: الحدود الزمنية للسقط.

(٤) الدرعيات/ ش: ص ١٧٧٠، وانظر شرح الخوارزمي للبيت في الصفحة ١٧٧١. وانظر قول الشيخ:

لذاك سجت النفس حتى أرحتها . من الإفس ما إخلاه ربع بإخلال. الدرعيات/ س. ز/ شروح: ١٨٤١. وانظر

حكيم المعرة: ص ٤٧. والقصيدة المأخرة ص ٨٤.

(٥) رسائله / عطية: ص ٩٦، وانظر مسالك الأبصار / تعريف ص ٢٥٤. ويوصف الرجل بأنه جلس البيت إذا كان لا يخرج منه.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٤.

(٧) انظر حكيم المعرة: ص ٥٢، والقصيدة المأخرة: ص ٨٤.

أنه كان في تحله من توبته حريصاً على تجنب الكذب وعدم الإخلال بالمعيار الأخلاقي الذي كان الاحتكام إليه سبباً مباشراً في تنكره للشعر، أما الدرعايات فقد جعلها بكثرة مجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها شعراً مجوداً مخيلاً بكذب الصور الشعرية وغرابة الاستعارات، وما كان شرط الصدق الذي قيد به الشيخ عودته إلى الموزون وكَبَّحَ به غريزته الشعرية ليسمح بتسلل مثل هذا الكذب الفني إلى النظم قبل زوال حشمة التحلل أو تراجعها.

لقد حرص الشيخ وهو يعلن عودته إلى النظم على تذكير القارئ بأنه سيتنكب كل شعر استجيز فيه الكذب^(١) واستعين على نظمه بالباطل، وجعل اللزوم والاستغفار والجامع شاهداً على تمسكه بالصدق، ولهذا لا يمكن أن تكون الدرعايات بأخيلتها الشعرية الكاذبة قد نظمت قبل هذه الدواوين الثلاثة التي عاود فيها الموزون دون التجرؤ على معاودة الكذب رغم أنه كان يعلم أن تقيده بالصدق سيضعف نظمه.

إن درعاياته بنفسها الشعري المجود وكذبها الفني كانت دليلاً على خروجه من مرحلة التحلل المحتشم الذي أثمر الدواوين الثلاثة المذكورة، إلى مرحلة جديدة من التحلل يمكن وصفها بأنها المرحلة التي استطاع فيها أن يصل إلى نوع من التوفيق والتقريب بين الجودة التي تحققها أكاذيب الغريزة الشعرية، وبين الغايات الأخلاقية النبيلة التي ترشد إليها الفضيلة.

ويبدو أن الشيخ قد تعمد أن يهيئ لهذا التحول الجديد بتصور نقدي آخر يختلف عما كان قد ذهب إليه في خطبة السقط وأكدّه في مقدمة اللزوم من أن الشعر صناعة وجودها الكذب ويضعفها الصدق، فبعد أن كان قد ذم الشعر وأكاذيبه وذكر أن الآية الكريمة شهدت على الشعراء بالتخرص وقول الأباطيل^(٢)، عاد فسلم بأن للشعراء

(١) مقدمة اللزوم: ٣٩، ٥/١.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤١٦.

طرقاً أخرى إذا سلكوها نأت بهم عن الشر والغواية: «وإذا رأيت الشاعرَ فلا تَقُلْ: والشعراءُ يتبعُهُم الغاوونَ، فإن الآيةَ وُصِلَتْ بالاستثناء، وَجَنَى السَّيِّئَةِ شَرُّ الْجَنَى»^(١).

وبعد كان أن قد عد الشعر هنوات^(٢) وشروراً ينهي العقل والفضيلة عن الاشتغال بها، وجعل الجودة الشعرية مقترنة بالشر والرذيلة مطلقاً.. استدرك ذلك فأصبح يدافع عن الشعر الجيد معترفاً بأن لهذا الفن فضائله كما أن له رذائله، وبأن الشر لا ينشأ عنه من حيث هو شعر ولكن بسبب كسر الشعراء الحدود الفاصلة بين فضائله ورذائله.

وقد رسم الشيخ هذه الحدود رسماً دقيقاً من خلال إبرازه الغايات النبيلة التي يستطيع الشعراء أن يحققوها بأقوالهم، وتحديد هذه المجال الدنس المشبوه الذي لا يحسن بهم الاقتراب منه، وعندما تراعى هذه الحدود تخففي مساوئ الشعر ويصبح فضيلة لا يجنى منها إلا الخير^(٣).

إن الشيخ في هذه المرحلة لم يعد يقيد تحلله من التوبة بالتزام الصدق في النظم أي بالجنوح الصريح نحو الفضيلة والخير كما أوضح في مقدمة اللزوم، ولكن بالاكفاء بتكثيب الرذيلة والقبائح، ويعني هذا أن الأغراض الشعرية التي كان قد نبذها ونفّر الناس منها عادت لتصبح لديه من الوجهة الأخلاقية مقبولة نظرياً باعتبارها شعراً جيداً لا نظماً مستضعفاً إذا لم تُتعدَّ فيها الحدود الفاصلة بين الرذيلة والفضيلة، وتقوى الله هي الحد الفاصل بينهما.

إن الشعر يقوم في معظمه على ثلاثة فنون لا يستغني عنها المجودون: الشيب والمديح والوصف، وهي فنون تكون لدى الشعراء في الغالب قبائح تخل بمروءة المتكسب وقدفاً للأغراض وحثاً على الفجور، لكنها قابلة لأن تصبح هي نفسها طريقاً إلى الخير دون أن تفرط في جودتها إذا ابتعدت عن هذه الشرور إذا أتت لتذكير

(١) خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٢٨.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٣) انظر خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٢٨، حيث قوله: «الشعرُ إذا جُعِلَ مَكْسَباً لم يترك للشاعر حسباً، وإذا كان لغير مكسب حسن في الصفات والنسب ما لم تسب الحصنة وتعد للعار المظنة فائق رِيك لا تجهلوا فضيلة الشعر فإنه يذكر الناسي، ويحل عزمة الفاتك، ويعطف مودة الكاشح، ويشجع الجبان».

الناسي وتلين جبروت الظالم وملء القلوب الحاقدة بالمودة، أولتشجيع الجبان على الدفاع عن العرض والأرض، ولذلك أصبح التنفير منها لدى الشيخ مرتبطاً ببعدها عن الفضيلة.

فهو يُنفّر من المديح إذا كان استجداء ينل صاحبه ويقبله ضمناً إذا كان شحذاً للقريحة، ويحذر من الغزل إذا كان قذفاً للأعراض وحثاً على الفجور لكنه يستحسنه إذا كان نسبياً عفيفاً على عادة الشعراء لا مضمناً ما يجب ستره.

وقد استقبح الشيخ ضمناً بسكوته عن الفخر والهجاء هذين الغرضين استقباحاً مطلقاً، فأولهما مدح مقيت للنفس^(١) والثاني سب وشتم، والنفوس مبنية على السخط وجني الذنوب^(٢).

أما الوصف من حيث هو إشباع لنهم الشعراء إلى التصوير فيبدو سكوت الشيخ عن ذكر ما يشينه^(٣) قبولاً غير مقيد له وتبرئة له من الشبهة والتهمة.

لقد ظل الشيخ حتى عندما انصرف إلى النظم الأخلاقي مقتنعاً بأن المرء في قبول الشعر ورفضه إلى درجة جودته لا إلى ما يتضمنه من معانٍ أخلاقية، لكنه في هذه المرحلة الأخيرة صار يعتقد بأن قيمة الشعر لا تحددها جودته فحسب ولكن مدى بعده عن الرذيلة وتهذيبه للنفس وإن لم يوغل في الفضيلة.

وما يلفت النظر في هذا التصور النقدي المُعْتَلّ أنه لا يتعرض لا للكذب ولا للصدق، ولا يشير إليهما خلافاً لما نجده في خطبتي السقط والرزوم، ولكنه يكتفي بحصر الرذيلة في الجشع وقذف الأعراض، وهو سكوت نقدي مقصود أعلن به ضمناً التحلل من صرامة المعيارين الفني والأخلاقي اللذين تناوباً على التحكم في إنجازه الشعري المتحول.

(١) انظر خبر قوله وهو ينفر تلامذته من دراسة السقط: «مدحت فيه نفسي». شرح التبريزي / ش: ص ٢ وانظر تلخيص ابن رشد / فن الشعر. ص ٢٠٥، حيث الإشارة إلى ثم الفارابي لأشعار العرب لأن أكثرها في النهم والكره (٢) الصاهل والشاحج: ص ١٧٥.
(٣) بالمقياس إلى ما يشين المديح من قبح التكسب به ويشين الغزل من تعهر.

فاستحسانه أشعار الوصف والمديح الزاهد في المكسب والنسيب العفيف يعتبر قبولاً ضمنياً للكذب إذا كان مجرد تخيل بالصور الشعرية التشبيهية أو الاستعارية كما هو الشأن في فن الوصف، أو شحذاً للقريحة كما هو الأمر في المديح، والشاعر كاذب في مدحه وهجائه^(١)، أو جرياً على عادة الشعراء في تزيين النظم بالغزل وصفة النساء وإدعاء المعاناة من حث الركائب وقطع المفاوز ومراس الشقاء^(٢) كما هي حال النسيب، والنسيب مَزاعِمُ كاذبة تعارف الشعراء على استهلال القصائد بها وهم عالمون بأنهم يقولون ما لا يفعلون.

إن قبول الكذب الفني المخیل يعتبر من حيث الإنجاز عودة إلى طريق التجويد، وفي الحين نفسه يعتبر توجيهه الشعراء نحو الغايات النبيلة للشعر قبولاً فنياً للمعيار الأخلاقي وتبنيًا خفياً لنظرية الفلاسفة الذين كانوا يرون أن الشعر بطبيعته التخيلية يفلح أكثر من الأقاويل الأخرى في تهذيب النفوس وغرس الفضائل فيها، ومساعدة العامة على الارتقاء بإنسانيتهم إلى الحال الأفضل^(٣)، لكن شريطة أن يقتصر الشاعر على الأصناف الثلاثة المحمودة ويتجنب الأصناف الثلاثة المذمومة^(٤).

لقد كان ما أنجزه الشيخ قبل الصياغة النظرية المعدلة لمفهوم الشعر شعراً جيداً مبنياً على الباطل والشبهات قبل التوبة، ونظماً ضعيفاً^(٥) مبنياً على الصدق والخير بعد التحلل منها، لكن ديوان الدرعيات أتى في مرحلة متأخرة من حياته ليكون ترجمة للتصور النقدي الجديد الذي صاغه في خطبة الفصيح، ومحاولة للتقريب بين أحكام الغريزة ومعايير الأخلاق في الكتابة الشعرية.

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٣) انظر نظرية الشعرى: ص ١٣٧.

(٤) نفسه: ص ١٣٨ - ١٣٩.

(٥) حسب مقاييسه النقدية وأحكامه هو نفسه.

إن الشيخ لم يعد يستسيغ أن يسير عند النظم في طريق فني يعلم أنه مناف للفضيلة، أو في طريق أخلاقي يعلم أنه بعيد عن الجودة، ولكنه أصبح يسعى إلى السير في طريق يقود في الحين نفسه إلى الجودة الشعرية والغايات النبيلة، وقد استطاع بقصره ديوانه الأخير هذا على فن الوصف دون المديح أو النسيب رغم استحسانه لهما^(١)، وعلى وصف الدروع دون غيرها..

أن يقترح للكذب الشعري نموذجاً محموداً من حيث غايته تتكامل فيه الجزالة والعة، ويصرف الشاعرية بصياغته الحماسية نحو أدب كان المسلمون في حاجة إليه قبل أي نوع آخر من الآداب، أعني أدب الجهاد.

I - المقصد الأخلاقي النبيل:

إن الحديث عن ديوان الدريعات باعتباره تحولاً آخر وأخيراً في إنجاز الشعري المتحول لا يعني أن الموضوع في حد ذاته جديد على هذا الإنجاز، فقوائد السقط التي وصف فيها الدروع مانحاً أو رائئاً كثيرة^(٢)، والمقاطع التي خصصها لهذا الوصف تستغرق أبياتاً عديدة تبلغ أحياناً نصف القصيدة كما هو واضح في نونية ماحة من ٢٥ بيتاً، استهلها بثلاثة عشر بيتاً في النسيب متخلصاً منها إلى مقطع ماح شخص فيه شجاعة الممدوح من خلال الأبيات الباقية مخصصاً إياها كلها لوصف الدرع:

مُلَقِّي نَوَاصِي الخَيْلِ كُلِّ مُرْشِي
مِنَ الطَّعْنِ لَا يَزْجُو البَقَاءَ طَعِينُهَا
ومثكل فرسان الوغى كل نخرة
يَوْدُ خَلِيْجٍ رَاكِدٌ لَوْ يَكُونُهَا

(١) عندما يكونان بعيدين عن طريق الرنية. انظر ما تقدم.

(٢) انظر سقط الزند / من: ٦٦، وانظر طبعة الزين: ص ٢١، ٢٧، ٣٤، ٤٢، ٤٨، ٥٠، ٨٢، ٨٧، ٩٠، ٩٧، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٦، ١٤٥، ١٦١، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١.....

إِذَا أَلْقَيْتَ فِي الْأَرْضِ وَهِيَ مَفَازَةٌ
 إِلَى الْمَاءِ خَلَّتِ الْأَرْضُ يَجْرِي مَعِينُهَا
 وَتَبَخَّى عَلَى الْقَاعِ السَّوِيِّ تَخَبُّتًا
 فَيَمْنُئُهَا مَنْ أَنْ تَكُنْتُ لِيْنُهَا
 وَمَا بَرَحْتُ فِي سَاحَةِ السَّهْلِ يَرْتَمِي
 بِهَا مَوْجُهَا حَتَّى نَهَتْهَا حُزُونُهَا
 غَدِيرٌ وَشَيْئُهُ الرِّيحُ وَشَيْئُهُ صَانِعٌ
 فَلَمْ يَتَغَيَّرْ حِينَ دَامَ سَكُونُهَا
 كَانَ الدُّبَى عُرْقَى بِهَا غَيْرَ أَعْيُنٍ
 إِذَا رُئِيَ فِيهَا نَاطِلٌ يَسْتَبِيئُهَا
 أَمْوُونٌ إِذَا أَوْدَعَتْ نَفْسَكَ جِسْمَهَا
 وَلَا تَهَيْتَ حَرْبًا لَمْ يَخُنْكَ أَمِينُهَا^(١)

ولكن الجديد فيه أن قطعه الإحدى والثلاثين خصصت كلها لوصف هذه العُدَّة، وأن الشاعر قد استفرغ جهده في تمجيدها والتغني بصفاتهما وبريقهما وليونتهما وصلابتهما دون أن يشغل الأبيات بموصوف آخر غيرها أو يجعلها وسيلة إلى إغناء معاني المديح، فهل كان هذا التحول من الوصف العارض للدروع في سقط الزند إلى التفرغ لوصفها في ديوانه الأخير مجرد عبث لا طائل تحته أراد الشيخ أن يظهر به قدرته الغنية أو اللغوية كما زعم بعض الدارسين^(٢)؟ لقد ذهب د. عبدالله الطيب إلى أن الدرعيات «كتابٌ فنٌ مذهبٌ به مذهبُ العلمِ وعلمٌ مذهبٌ به مذهبُ الفنِ»^(٣)، وعد ذلك من بين ما «يجعله من الآثار القيمة الباعثة على التقريب والدرس»^(٤)، ولا نعلم أن الشيخ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٨٩٨ - ٩٠٥.

(٢) انظر تجديد النكري: ص ١٨١، وإسراء الشعر: ص ٤٠٥.

(٣) القصيدة الملاحية: ص ٨٥. وانظر. ص ٨٦.

(٤) نفسه: ص ٨٥.

وضع لهذا الديوان ملحقاً يشرح فيه غريبه ومبهمات كثره مع كثير من مؤلفاته حتى نطمئن إلى أسبقية المقصد التعليمي فيه، فهو بينائه المَجُود يبدو تعبيراً عن ميل فني قوي إلى وصف الدرع لعله كان - فضلاً عن التأثير بالموروث الشعري العربي^(١) - متأثراً بما أورده هوميروس الشاعر الأعمى في الإلياذة، من وصف ملحمي دقيق للدروع والتروس ولا ترتطام السيوف والرماح بها، فالأدب اليوناني لم يكن غريباً عن الشيخ كما أوضحت من قبل^(٢).

إن بناء هذا الديوان الصغير كله على فن الوصف يمكن أن يفسر بنهم الشاعر الضرير إلى تصوير ما لا يبصره ورغبته في إظهار براعته في اللعب الفني بالتشبيهات والاستعارات مستغنياً بذاكرته الشعرية عن الإيصار، وهو نهم فني استسلم له الشاعر في السقطيات مدة قبل أن يتوب من الشعر ويرغم نفسه على مقاومته، لكن قصر الوصف على الدروع وحدها يدل على أنه كان يسعى إلى غاية نبيلة أسمى من أن تكون مجرد برهنة على قدرته وهو الأعمى على التعبير بالصورة ووصف المراتيات.

لقد تعجب مله حسين من كلف الشاعر الضرير بوصف الدروع وإفراده لها «قصائد خاصة مع أنه لم يسبقها على جسمه قط، إذ كان لم يشهد حرباً ولا قتالاً»^(٣)، ورأى أن جهاد مثله إنما هو الزهد وضبط النفس^(٤)، وذهب عمر فروخ إلى أنه «أراد أن يتخذ من الحَوَمِ حول وصف الدرع وسيلة إلى طرقِ موضوعاتٍ تتعلق بتفضيل المجاهد على القاعد»^(٥).

ويبدو أن الاستباحة التي كانت أعراض المسلمين تتعرض لها في عصره جعلته يحلم بالحاكم الفاضل الذي ينصف الناس بعدله ويحمي أعراضهم بشجاعته ويرسم له صورة واضحة في مخيلته، ولعل الأدباء في زمانه لم يهتموا للحال السيئة التي آلت

(١) القصيدة المباحة: ص ٨٦.

(٢) انظر المدخل وما كتبه لويس عوض عن تأثيره بالثقافة اليونانية في (على هامش الغفران).

(٣) تجنيد الذكرى: ص ٢٠١.

(٤) نفسه: ص ٢٠١.

(٥) حكيم المرة: ص ٤٩.

إليها أمور المسلمين السياسية والأمنية اهتمامه لها، فثأره في معظمها لا تكاد تخلو من التعريض بالحكام والسخرية من جبنهم وتخاذلهم أمام الجيوش الرومية التي احتلت من بلاد المسلمين ما شاعت، وجعلت ثروات ما لم تحتله منها ونسأها مغانم وسبايا تستحلها وتستبيحها في أي وقت^(١) دون أن يصدها حام أو غيور.

وكان الشيخ يعد هجوم الروم على هذه البلاد محنة لا من حيث الأرواح التي تزهر فيها والمسلمون يدافعون عن أعراضهم، ولكن من حيث فتنة الفرار والرعب الملل الذي كان يملأ النفوس فيكشف عن طباع الناس ويظهر نفاقهم وضعفهم حين تَوَضُّعُهُمْ «الشدة إلى قطع الحميم وفراق الأليف وعقوق الوالد»^(٢)، و«تحمل المتناول منهم على أن يتواضع، والغني على أن يتهيا بهيئة الفقير»^(٣)، وتعمهم الحطة لتناول أهل الخسة على رجال الفارين من الضعفاء، ويخرج المتظاهرون بالعدم والفقر «ما يخفون من الذخيرة يستعينون بها على أكثر»^(٤) مطية يفرون عليها، ويملا الجبن النفوس فيصبح الرجال نساءً والنساء رجالاً^(٥).

ورغم أن الشيخ كان يحس بالحنة التي عانى منها المسلمون في خوفهم وفرارهم ويعرف الأذى الذي تلحقه جيوش الروم بهم حين يخلون بيارهم لم يكن يرى الفرار خلاصاً من هذه المحنة، ولذلك نجده يكثر من نم التخائل والفرار من أوجه الروم^(٦) جبنًا وخوفًا، فالخلاص الحقيقي لديه كان متمثلًا في ظهور الحاكم الفاضل لأن حكام المسلمين في عصره كانوا مصدر كل البلاء الذي حل بهم وبيلادهم.

(١) انظر مثلاً أحداث سنة ٤٢٢ هـ في الكامل في التاريخ: ٣٥٣/٧ و٣٥٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٤.

(٣) نفسه: ص ٤٣٥.

(٤) نفسه: ص ٤٣٧.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣٧، حيث قوله «والخوف إذا وقع بغتة رأيت المعروف بالحزامة وأخا التجربة ومن كان مشهورًا بالجرأة قد حمله الحزم واللب على قلة الاتبعات وكلول الغرب، فصار كاته الطعينة من خوف العاقبة وانفلال الحد... وإذا فجئت هذه الملة وغيرها من الملمات حسنت للنساء نوات الخفر أن يتبرجن ويهرجن في المشي والعمل مجرى الرجال».

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٩٠ و٤٤٤.

والتأمل في مختلف مؤلفات الشيخ لا يتيه عن الإشارات الساخرة الكثيرة التي تبدو في ظاهرها استطراداً بريئاً في الحديث، بينما هي في حقيقتها تحريض خفي للمسلمين على ملوك وأمرأء تولوا شؤونهم وهم في معظمهم ظلمة يدعى لهم سفاهة على المنابر^(١)، أو خونة مرتشون يحمل إليهم الزنادقة ومدعو الألوهية قسماً وافراً^(٢) من الأموال الجمة التي تجبى إليهم فيسكتون عن الشرك والزندقة، أو فساق مشغولون عن الذود عن الرعية بمعاقرة الخمر، والعقلاء في كل الملل «لا يملكون عليهم رجالاً يشرب مُسكِراً لأنهم يرونه مُنْكَراً، ويقولون: يجوزُ أن يحدث في المملكة نبأٌ والمَلِكُ سكرانٌ فإذا المَلِكُ المتَّبَعُ هُكَرَانٌ»^(٣).

فحكام عصره بضلالهم وجبنهم وعجزهم عن نشر الأمن وصد الغزو الصليبي كانوا في رأيه السبب في كل ما يلحق عامة المسلمين وخاصتهم^(٤) من أضرار ومحن ومذلة، وإذا كان بعضهم قد جعل التظاهر بالتقوى ستاراً يخفي الضلال والنقائص فإن توالي هجمات الروم على بلاد المسلمين لم يكن يسمح لهم بستر الجبن والاحتماء خلف وَهْمِ الفروسية المزيفة، ولذلك جعل الشيخ التعريض بتخاذلهم والسخرية من جبنهم وسيلة إلى فضح عجزهم.

إن الرجوع إلى تاريخ بلاد الشام في عصره يكشف عن أن البلاء الذي كان يحل بالمسلمين لم يكن سببه انهزام حكامهم أمام الصليبيين في ساحة الاستشهاد وهم يدافعون عن دينهم وعرضهم وأرضهم، وإنما كان سببه الرعب والخوف اللذان كانا يملآن قلوبهم قبل وصول الغزاة فيدفعهم إلى الفرار أو شراء الهدنة، أو إلى

(١) انظر زجر التابع ص ٧٥ وانظر قوله في اللزوم ٤٤٥/١: يدعون في جماعاتهم بسفاهة xxx لأمرهم فيكاد يبيكي المنبر.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٩٤.

(٣) نفسه: ص ٥٥٥.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٦، حيث يلمح بخفاء إلى ما كان يصيب القواد والوزراء أنفسهم أثناء فتنة الفرار من جيوش الروم.

الخيانة والتحالف مع الروم على المسلمين والمقاتلة إلى جانبهم وعلى رؤوسهم أعلام فوقها صليب^(١).

وإذا كان المتحالفون مع النصارى يعلنون خيانتهم^(٢) فإن المهانين لم يكونوا في رأيه يقلون عن هؤلاء خيانة، فالمهادنة كانت تسمح للجيش الرومية بالانفراد بالمسلمين الذين يرفضون ذل الاستسلام، ولذلك كان يعدّها نوعاً من التواطؤ والغدر وإن حاول الحكام تسويغها بحجة حقن الدماء كما يستشف من تعريضه الخفي بأحد أمراء عصره في قوله مُطلقاً الحيوان: «فيمضي ثعالةً مبادراً ثم لا يلبث أن يعود فيقول: العامةُ يُخبرون أن زعيمَ الروم قد نَهَدَ إلى أرضِ المسلمين، فيجُمُ الشاحجُ هنيئاً ثم يقول:.. سَمِعُ لا بَلَّغَ.. هذه الخَنَفَقِيْق، والسيدُ عزيزُ الدولة وتاجُ الملة أميرُ الأمراء - أعزَّ الله نصره - برَدَّها حَقِيق، وإني لأحسبُ هذا الخبرَ كَذِباً إن شاء الله لأنَّ مَثَلَ السيدِ عزيزِ الدولة.. ومَثَلَ زعيمِ الرومِ مثلَ بازِيَيْنِ لكلِّ واحدٍ منهما فِرْقٌ من الطيرِ تَحْمِلُ إليه الإِتاوَة، وقد تعاقدَ البازِيَانِ ألا يَعرِضَ واحدٌ منهما لِمَا في حَيَزِ الآخرِ من الخِشاشِ»^(٣).

ويظهر الشيخ كأنه يتحدث عن شجاعة هذا الحاكم المهان حين يجعله قادراً^(٤) على التعرض للروم بالشر الكبير إذا ما تعرض زعيمهم للمسلمين بالسوء، لكنه ما يلبث أن يلزمه بجبنه حين يشير إلى الهدية التي أرسلها إلى زعيم الروم متذرّعاً بالرغبة في حقن الدماء وخوفه منه السبب: «وقد حَمَلَ السَيِّدُ عَزِيزُ الدَوْلَةِ - خَلَّدَ اللهُ مُلْكَه - ما فيه من الكرم والرأفة بالرعية والرغبة في حقنِ الدماءِ، على أن يبعثَ هديةً سَنِيَّةً أَشْبَهَتْ شَرَفَ قَلْبِهِ وعُزُوفَ نَفْسِهِ»^(٥).

(١) انظر الكامل في التاريخ: ٧ / ٣٥٦

(٢) انظر مجموع فتاوى ابن تيمية: ٢٨ / ٥٣٠ - ٥٣١، حيث الإشارة إلى أن حكم المسلم الذي يقاتل المسلمين إلى جانب الكفار أشد في الردة من مانعي الزكاة.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤١٥.

(٤) نفسه: ص ٤١٦.

(٥) نفسه: ص ٤٢٠.

إن سياسة^(١) الأمير الخائف المؤثرة لشراء الهدنة بالهدايا على الاستشهاد والقتال قد تبدو من حيث حفظها الظاهر للحياة السهلة أولى من غيرها، لكن «كَمْ بين معيشة في دَعَةٍ وَكَيْدٍ بِالْأَسِنَّةِ مُتَصَدِّعَةٌ»^(٢).

إن الجبن قد يكون أصولاً للحياة من الشجاعة لأن المنايا تكون أقرب إلى الشجاع منها إلى الجبان، لكن لبس ثوب النل والعار أمرٌ على عزيز النفس من الموت نفسه، و«مَوْتُ لَا يَجُزُّ إِلَى عَارٍ خَيْرٌ مِنْ عَيْشٍ عَلَى رِقٍّ»^(٣).

لقد سخر الشيخ من المسلمين الهاريين لأنه كان يرى بلادهم أصولاً لمروعتهم من غيرها، إلا أنه كان يرفض أن يكون بقاؤهم فيها بقاء المهاندن أو المستسلم ولكن بقاء المجاهد الثابت، لأن الجهاد هو سبيلهم الشرعي والأخلاقي إلى حماية أعراضهم ودينهم.

ويظهر أنه كان يرى فرض الجهاد في عصره وبيئته التي عبث بها الروم أسبق وأولى من فريضة الحج لحاجة المسلمين إليه، بل إنه مال إلى عد السفر إلى بيت الله للحج كالمحرّم إذا كان سيخلي موقعاً في صفوف المقاتلين المجاهدين.

ولم يتردد الشيخ في لمز الرؤساء الذين كانوا يتخذون الخروج إلى الحج نريعة إلى إخفاء الجبن والفرار المقنع من سيوف الجيوش الصليبية كما يتبين من توبيخه الخفي الساخر لأحد الرؤساء في رسالة إليه يقول فيها: «قد كانت العامة أطلال الله بقاء سيدي أُرْسِلَتْ نَوَاتِ الْعَذَابِ مُتَحَدِّثَةً بَأَنَّهُ قَدْ عَزَمَ عَلَى زِيَارَةِ أُمِّ رُحْمٍ.. وَأَدَاءُ الْفَرُوضِ لَهُ أَوْقَاتٌ وَلِكُلِّ حَجٍّ مِيقَاتٌ، فَمَنْ كَانَ عَلَيْهِ صَوْمٌ لَمْ يَجُزْ قِضَاؤُهُ فِي الْعِيدَيْنِ، وَيُكْرَهُ ابْتِدَاءُ الصَّلَاةِ فِي الْبَرْدَيْنِ أَعْنِي عِنْدَ الشَّرُوقِ، وَسَفَرُ مَوْلَايَ إِلَى الْحَجِّ هَذِهِ السَّنَةِ حَرَامٌ بِسَبَلِّ كَمَا حُرِّمَ صَوْمُ عِيدِ الْفِطْرِ وَخُطِرَ عَلَى الْمُحَرِّمِ تَضَمُّعٌ بِعَطْرِ، وَهَلْ

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢٢، حيث يدعو الفارين ساخرًا إلى البقاء في ديارهم والالتكاء على سياسة الأمير للمهاندنة.

(٢) نفسه: ص ١١٦.

(٣) نفسه: ص ٩٧.

سَمِعَ فِي أَخْبَارِ الصَّحَابَةِ رَحِمَهُمُ اللَّهُ أَوْ التَّابِعِينَ أَنَّ رَجُلًا خَرَجَ مِنْ مُصَافَةِ الْعَدُوِّ
يُرِيدُ بَيْتَ اللَّهِ الْحَرَامَ. وَهُوَ أَدَامَ اللَّهُ تَمَكِينَهُ أَمِينٌ مِنْ أَمْنَاءِ الْمُسْلِمِينَ يُرْهِفُ الشُّوْكَةَ
وَيَسْتَجِيدُ اللَّأَمَةَ، وَيَحْصُنُ مَا وَهَى مِنْ سُورٍ أَوْ شُرَفَاتٍ... وَمَنْ لِحَيَاظَةِ الرِّعْيَةِ
بِمَدَامِكِ الْجُدْرِ وَإِجْرَاءِ السُّعْدِ لِحِفْظِهَا وَالْغُدْرِ، وَعَلَى مَنْ يُعْتَمَدُ فِي تَخْيِيرِ السَّوَابِغِ
نَوَاتِ الرِّزْدِ، وَأَيُّ النَّاسِ يَنْوِبُ عَنْهُ... الْبَيْتُ الْعَتِيقُ مِنْذَ عَهْدِ أَدَمَ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ يُزَارُ
وَيُحَجُّ مَا خِيفَ عَلَيْهِ انْتِقَالُ وَلَا تَحُولُ ... وَحَلَبَ حَرَسَهَا اللَّهُ قَدْ صَارَ لَهُ فِيهَا رِيَاظٌ
يُعْتَمُّ وَجِهَانٌ يُرْعَبُ فِيهِ وَيُتَنَافَسُ، وَلَنْ يَلْبَثَ أَنْ يَزُولَ بَانْعِقَارِ الْهُدْنَةِ وَعَوْدَةِ الْجَامِعِ
كَلِمَةُ الرُّومِ إِلَى كُرْسِيِّهِ مِنْ بَرْنَطِيَّةَ. وَإِنْ كَانَ مَوْلَايَ الشَّيْخُ... يَخْرُجُ بِالْأَهْلِ أَدَامَ اللَّهُ
صَيَانَتَهُمْ فَالْحِجَارُ مَكَانٌ مُعْتَزَلٌ لَا يَلْحَقُ بِهِ مَا نَحْنُ فِيهِ، وَإِنْ كَانَ يَطْعَنُ بِنَفْسِهِ دُونَ
أَوْدَانِهِ فَمَا الْفَائِدَةُ فِي ذَلِكَ... وَحِمَايَةُ الدِّمَارِ أَوْلَى مِنْ حَجٍّ وَاعْتِمَارٍ^(١).

إن الشيخ بسده كل طرق الاعتذار أمام الرئيس العازم على السفر يجعله أمام
خيار واحد من اثنين: البقاء في حلب لموازرة المجاهدين، أو الاعتراف بأن الخوف
قد سكن فؤاده فجعله يطلب النجاة بنفسه غير مبال بما ستؤول إليه أمور الرعية بل
وأموار أهله وطفله.

وإذا كان السلطان قد بدا كالمتهجرى على الشريعة بمنعه الحج تلك السنة فإن
ذلك كان لدى الشيخ - إذا لم يكن السلطان قد قصد به أمراً آخر - بمثابة البشرى
لما سيوفره للمسلمين من مقاتلين: «وقد وردَ البشيرُ في هذه الأيامِ بأنَّ السلطانَ أَعَزَّ
اللَّهِ نصرَه تَقَدَّمَ بِالْمَنْعِ، وَهَذَا أَمْرٌ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ بَاطِنٌ خِلَافَ الظَّاهِرِ فَلَا أُدْرِي مَا
أَقُولُ فِيهِ»^(٢).

(١) رسائله / عطية: ص ٢٣٠ - ٢٣٣.

(٢) رسائله / عطية: ص ٢٣١.

إن ثبات المسلمين في بلادهم دفاعاً عن دينهم كان في رأيه أشرف قربي يمكن أن يتقرب بها^(١) المؤمن إلى ربه في ذلك العصر، واشتغال ملوكهم عن الفروض قد يكون مقبولاً شرعاً إذا كان لحماية الملة من الكفر، لكن البلية التي أضحكت الشيخ أن هؤلاء الملوك شغلوا عنها باللعب والعبث: «وهذه قريبة من الأولى في العجب، الملوك قد شغلوا عن الفروض فما بال النظر في العروض»^(٢).

لقد آمن الشيخ بأن الاستشهاد في ساحة الجهاد خير مئة يموتها المسلم وتمنى لو أنه استشهد كقتلى بدر ولحق بالشهداء فيفوز فوزاً عظيماً^(٣)، لكنه كان يعلم أن عجزه سيظل عائقاً يحول دون مرابطته مع المجاهدين لبلوغ هذه الرتبة:

أَجَاهِدْ بِالطُّهَارَةِ حِينَ أَشْتَوِ

وَذَاكَ جِهَادٌ مِثْلِي وَالرِّبَاطُ^(٤)

ورغم هذا العجز ألزم نفسه بنفس ما كان يطلبه من المسلمين وهو يدعوهم إلى نبذ الجبن والثبات في بلادهم لرد جيوش النصارى: «وَمَا سَمَحَتِ الْقُرُونُ بِالْإِيَابِ حَتَّى وَعَدَتْهَا أَشْيَاءُ ثَلَاثَةٌ: نَبَذَةُ كَنَبَدَةِ فَتَيْقِ النُّجُومِ، وَانْقِضَابُ مِنَ الْعَالَمِ كَانْقِضَابِ الْقَائِنَةِ مِنَ الْقَتَبِ، وَثَبَاتُ فِي الْبَلَدِ إِنْ خَالَ أَهْلُهُ مِنْ خَوْفِ الرُّومِ»^(٥).

لكن العجز الذي منعه من حمل السلاح لم يكن قادراً على منعه من أن يجعل أدبه سلاحه، فجهاده كان جهاداً فكرياً تمثل في اتخاذ غير قليل من مؤلفاته سبيلاً

(١) رسالة الغفران: ص ٥٢٤، حيث يدعو ساخراً ابن الفارح إلى التصديق بلربع من حججه الخمس لأن واحدة منها تكفيه. وانظر زجر التابع: ص ١٩، حيث يشير إلى أن اللجنة من الفقهاء أفتوا بسقوط الحج عن المستطيعين إذا كان ذلك سيعرض دماهم للسفك من لدن قطاع الطرق، ومفهوم هذه الإشارة لنيه أن سقوط الحج يكون أولى إذا كان المستطيع مشغولاً بالجهاد.

(٢) الصاهل والشالح: ص ٧٠-٧١.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٩٧ - ٩٨.

(٤) اللزوم: ١٠١/٢. وفي الطبعة: «بالطهارة» وهو تصحيف بين، فالشاعر يقصد أنه يغسل بالماء البارد في الشتاء رغم ما في ذلك من مشقة، ويؤكد ذلك قوله في البيت التالي: مضى كانون ما استعملت فيه xxx حميم الماء فاقدم ياسباط.

(٥) رسائله / عطية: ص ٨٢.

إلى الحث على الدفاع عن الدين كما هو واضح في رسالة الصاهل والشاحج التي خصصت كلها رغم ضخامتها لرسم الصورة المشرفة للشجاعة، من خلال رسم الصورة المخزية للجبن والفرار.

إن الشجاعة بعد الإيمان هي زاد المجاهد الأول، والجهاد بدونها غير متأت: «أَشْجَعُ فَإِنْ أَقْدَارَ اللَّهِ لَا تَعْجَلُ إِلَى الشُّجَاعِ، وَلَا تَنْكُصُ إِلَى لِقَاءِ الْجَبَانِ، فَلَا تَكُنْ مِنْ قَوْمٍ نُجَبَاءَ»^(١).

والشجاعة فضيلة قد تموت في النفوس أو تخبو، وإذا كانت الرسائل النثرية بسخريتها تنفر الأنفس من الجبن وتحبب إليها الإقدام، فإن الشعر بجزأته يظل لدى الشيخ اللغة التي تستطيع أن تحيي فيها ما مات أو خبا من هذه الفضيلة وتشفئها من الجبن الذي سكنها:

«جَزَلٌ يُشَجِّعُ مَنْ وَافَى لَهُ أَثْنَا

فَهُوَ السَّوَاءُ لِدَاءِ الْجَبْنِ وَالْقَلْقِ

إِذَا تَرَبُّمَ شَادِ لِيَرَاعَ بِهِ

لَأَقَى الْمَنَايَا بِلَا خَوْفٍ وَلَا فَرْقٍ

... والمراد أنه يُشَجِّعُ الجَبَانَ وَيَنْفِي عَنْهُ الْقَلْقَ مِنْ خَوْفِ الْقَتْلِ»^(٢).

لقد كان الشيخ حتى في فترة الشباب التي تطرف فيها بقول الشعر وجنى ذنوبه^(٣) يحس بخطر الغزو الصليبي ويدرك أن الشعر قادر على أن يُصَيِّرَ جبن الفارين شجاعة يفتقون بها في وجه النصاري:

(١) فقرة من أحد فصول الأيك والغصون نقلها الجندي في الجامع: ص ٧٠٨ / عن أوج التحري. والتجباء: الجبناء.. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٣٤٨، حيث يشجع الأمير على رد الروم بتكثيره بأن بلاده ليست «بلاد نر ولا أولو، وإنما هن بلاد جهاد وحماية»، ويأته «بنفسه الخميس اللجب» رغم قلة عنته (ص ٥٢٨)، ويأن زعيم الروم قد غر بنفسه بعزمه على الخروج لاسترداد ما أخذه المسلمون من أرض الروم (ص ٦٨٩).

(٢) ضوء السقط: ورقة ٢٥ ب / تحقيق: ص ٧٦. وانظر الشروح: ص ٦٨٠.

(٣) انظر قوله: جنيت ذنباً وألهي خاطري وسن ... عشرين حولاً فلما نبه اعتذراً. سقط الزند / ش: ص ١٧٠٣، وانظر ما تقدم.

«أَعْبَادُ الْمَسِيحِ يَخَافُ صُخْبِي

وَنَحْنُ عَبِيدُ مَنْ خَلَقَ الْمَسِيحَا

وإنما ذكرَ المسيحَ في هذه القصيدة لأنها قيلت ومَلِكُ الرومِ قد خَرَجَ إلى المسلمين، وخافَ الناسُ الذين قُرِبَ منهم فَرَحَلُوا عن أوطانِهِم فقال ذلك تشجيعاً^(١).

ولم يكن ديوان الدرديات بوحدة غرضه إلا استثماراً لهذه القدرة وتوجيهاً لها نحو غاية من أنبل الغايات هي الحث على الجهاد، فالديوان قد خصص بأجمعه لتمجيد الشجاعة والفروسية والحث غير المباشر على جعل الدفاع عن العرض شاغلاً عن كل مغريات الدنيا ونعمها، وهو بذلك يعد اختياراً لفضيلة واحدة من فضائل الشعر التي ذكرها الشيخ^(٢) هي تشجيع الجبان، وتوجيهاً متعمداً له نحو مقصد واحد نبيل هو غرس الشجاعة في نفوس المسلمين.

لقد كانت إدانة الدرديات لجبن الرجال في عصره صريحة في الميمية التي وصف فيها نساء جَبْنَ الحماة عن الذود عنهن فاستعضن عن الجبناء الأحياء الأموات بدروع تُحَرِّضُ الجبان على الإقدام، واكتسبن منها الشجاعة التي نسيها أزواجهن:

نَوَاعِمُ يُلْقِينَ الثَّقِيلَ مِنَ الْبُرَى

وَيَجْعَلْنَ فِي الْأَعْنَاقِ مَسْتَثْقَلِ الْإِثْمِ

فَقَدَنَ رَجَالاً وَأَفْتَقَزْنَ عَشِيَّةً

إِلَى لُبْسِ أُنْدَاجِ الْحَدِيدِ عَلَى رُغْمِ

قِصَارِ الْخَطَا يَذِرْنَ أَوْ مِثْلَةَ الْقَطَا

فَكَيْفَ إِذَا مَا سِرْنَ فِي الْحَلْقِ الدُّرْمِ

هَزَزْنَ لِثَقَلِيبِ النَّوَابِلِ أَنْزَعَا

نَوَافِرَ مَنْ هَزَّ الْمُخَفَّفَةَ الصُّمَّ

(١) ضوء السقط: ١٣ / تحقيق: ص ٣٤.

(٢) انظر خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨، حيث يشير إلى أن من فضائل الشعر تشجيع الجبان.

تَعَلَّمَتِ الإِقْدَامُ بِيضُ أَوَانِسُ
بِبِيضٍ يُحَرِّضُنَ الْجَبَانَ عَلَى الْقُدَمِ
فَهَلْ وَجَدَتْ حَرَّ السَّوَابِغِ فِي الْوَعَى
وَقَدْ عَجَزَتْ فِي السَّلْمِ عَنْ بَارِدِ السَّلْمِ
وَمَا لِحَيَاتِ النِّسَاءِ وَلُنُسْهََا
مَا لِبَسِ حَيَاتٍ خُلِقْنَ مِنَ السُّمِّ
وَأَيْنَ رِجَالٌ كَانَ يَحْمَى عَلَيْهِمْ
حَدِيدُ فَيُخَمُونَ الْقَطِينُ كَمَا يَخْمِي^(١)

إن معاني الدرعات التي وصفها الشاعر نفسه بأنها تحرض الجبان على الإقدام بنيت كلها على معادلة ثابتة غير مختلة تَحُلُّدُ فيها الدرع وتفنى حولها الكائنات والسيوف والرماح^(٢):

تَرَكْتُ بِالْمُهَنَّدَاتِ قُلُولا
فِي خَشِيبٍ مِنْهَا وَغَيْرِ خَشِيبٍ^(٣)

وتظل بؤرة الوصف فيها ثابتة وسط موصوفات عارضة لا يلتفت إليها الشاعر إلا لإيراز الصورة المثلى للدرع ودلالاتها الرامزة إلى شرف الجهاد.

لكن ما يلفت النظر أن الشاعر اختار في هذا الديوان الدروع دون السيوف والرماح رغم أن السيف والرمح يردان في الشعر أكثر منها لتصوير الشجاعة والغروسية، وقد يجوز أن يفسر ذلك بميله الفني إلى تصويرها دون باقي أصناف العدة والسلاح، لكن العودة إلى سقط الزند تبين أنه لم يكن يخصها في مرحلة

(١) انظر الدرعات/ سقط الزند/ ش: ص ١٩٩٥ - ١٩٩٩، وقارن بما قاله في الصاهل والشاحج (ص ٤٣٧) عن

رجل النساء عند فرار أزواجهن خوفاً من الروم. وانظر القصيدة للابحة: ص ٩٦

(٢) انظر ما يأتي.

(٣) الدرعات/ سقط الزند/ ش: ص ١٨٨٥.

الانتساب إلى الشعر باهتمام فني يفوق اهتمامه بأخواتها، فسقطياته مليئة بالمقاطع التي يمجّد فيها الفروسية والشجاعة من خلال تمجيده السيف والرمح كقوله رائيًا:

بَكَى السَيْفُ حَتَّى أَخْضَلَ الدَّمْعُ جَفْنَهُ
لَهُ مُشَبِّهَةٌ فِي يَوْمِ حَرْبٍ وَلَا سَلَمٍ
تَلَدُّ الْعَوَالِي وَالظُّبَى فِي بَنَانِهِ
عَلَى فَارِسٍ يَزْوِيهِ مِنْ فَارِسِ الدُّهْمِ
وَبِاللَّهِ رَبِّي مَا تَقَلَّدَ صَارِمًا
لِقَاءَ الرِّزَايَا مِنْ فُلُولٍ وَمِنْ حَطَمٍ
وَلَا صَاحٍ بِالْخَيْلِ أَقْدَمِي فِي عَجَاجَةٍ
إِذَا قِيلَ حَيْدِي قَالَ فِي ضَنْكُهَا أُمِّي
وَلَا صَرْفَ الْخَطِيِّ مِثْلَ يَمِينِهِ
يَمِينٌ وَإِنْ كَانَتْ مُعَاوَذَةُ النُّفَمِ^(١)

ويعني هذا أن قصره الوصف على الدرع في ديوانه الأخير كان اختيارًا فنيًا أخلاقيًا تجاوز به لعبة التشكيل الشعري الصرف التي جعلته يسوي في السقطيات بين السيوف والدروع والرماح والقسي والخيول من حيث هي موصوفات دالة على الشجاعة، إلى كتابة شعرية جادة تبينت مقصدها النبيل فجعلت وصف الدروع دون غيرها طريقًا فنيًا إليه.

إن غرس الشجاعة في النفوس كان الغاية التي سعى إليها وهو ينظم ديوانه الأخير، لكنه لم يكن يريد لهذه الشجاعة أن تتعدى حد الدفاع عن النفس والعرض إلى الظلم والاعتداء على الآخرين، فقد ألف كتابه «شرف السيف»^(٢) مجاملة لبعض

(١) سقط الزند/ش: ص ٩٥٢ - ٩٥٤، وانظر قوله ماحًا: دع البراع لقوم يفخرون به ... وبالأطوال الرينيّات فاقتخر سقط الزند/ش: ص ١٥٦، وانظر طبعة الزين: ص ٧٠، ٨١، ١٢٦، ١٤٧، ١٧٢، ١٨٦، ٢٠٥، ٢١٣، ٢١٤.

(٢) انظر لائحة كتبه / إرشاد الأريب: ١٤٥/٣ - ١٦٢، والإنباه: ٩١/١ - ١٠٢.

الرؤساء إلا أنه لم يتعده إلى نظم ديوان شعري خاص بالسيوف أو الرماح، رغم أن مجال الوصف فيها يكون أوسع وأسهل لما يجده الشعراء في حركة الفرسان وهم يصلون ويجولون ناشرين الموت بسيوفهم ورماحهم في الصفوف من صور فنية خصب لا وجود بمثلها الوصف المقيد بالدروع، لأن أقصى ما يستطيعه لابسها بها انتقاء ضربة سيف أو طعنة رمح أو وقع سهم، الدرع سلاح دفاع واحتماء، أما السيف والرمح والسهم فأسلحة للهجوم والفتك، وإذا كان الشاعر قد استبعد هذه الأسلحة فلأنها كانت ترتبط لديه بسفك الدماء في عصره الذي كثر فيه قطاع الطرق وبالع في الأمراء والفرسان في الاعتداء على العزل من عامة المسلمين.

إن سفك الدم في الفكر الأخلاقي العلاني يعد كبيرة من الكبائر، وذنوب الإنسان كثيرة لكن الشيخ يهونها إذا ظلت اليدان طاهرتين من دماء الأحياء: «يا قوم، إن هذه أمور هيئة، فلا تغتوا هذا الشيخ فإنه يمُت بكتابه في القرآن المعروف بكتاب الحجة، وإنه ما سفك لكم دماً»^(١).

والتأمل في فلسفته هذه ينتهي إلى أنه لم يكن يعد هذا السلوك ذنباً تتلافى سيئاته بالبعد عنه فحسب، ولكنه كان يعد تركه قربة يقترب بها إلى الله، ونخيرة تمحو الذنوب يوم القيامة، ورحمة بالكائنات يقابلها الله برحمته: «حَضَرَت النملة الوفاة فاجتمع حوالها النمل فقالت نادبُها: يرحمك الله، أُمِنُ شعيرة مجرورة وبُرة مبطورة وإثار سُفرة منشورة؟ قالت لهن: لا تجزغن فقد نُخِرَت عند الله نخيرة من نُخِرَ مثلها جديرٌ بالرحمة، وذلك أني لم أُسِفْك دماً قط»^(٢).

ونستخلص من ذلك أن الشيخ لم يستغن بالدرايع عن السيفيات والنصليات وغيرها لميله الفني إلى وصف الدروع، ولكن لتحول تصويره النقدي في المرحلة الأخيرة من حياته نحو صورة الشعر الجيد المُخلص من الشرور، فالقتل شر لصيق بكل أنواع

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٥.

(٢) القائف / نقلاً عن الجامع: ص ٧٨٧.

السلاح إلا الدروع فإنها تقي ولا تقتل، ولذلك اختارها وحدها ليبنى عليها ديوانه الأخير الذي أراد له أن يكون حثًا على الفضيلة ودفاعًا عن العرض والأرض، لكن دون أن يصبح حثًا على القتل وسفك الدماء.

أما السيوف وما أشبهها من الأسلحة الفتاكة فقد نبذها وتخلّى عن تجديدها^(١) وجعلها منهزمة أمام الدروع، وكره صانعيها لأنه أدرك أنها الآلات التي ينتشر القتل والهلاك بانتشارها: «وغير الأبارين أولى بالمقت، إنما ينبغي أن يُمَقَّت الهالكِي الذي يعملُ الأسيئةَ ونِصَال السهام، ويَطْبَعُ السيوفُ فيكونُ نكلاً مؤدياً إلى هلاكِ سُوقٍ من القومِ ومُلوك. ولعل في الأبارين من لم يَسْفِكْ دَمَ مُسلمٍ قطُّ، وأكثرهم على هذه الحال. فأما الإبرة فليست من آلات القتل، وما نعلمُ أحداً قُتِلَ بإبرةٍ إلا أن يجيءَ ناراً من القَدَرِ، فأما السيفُ والسَّنانُ والنَّصْلُ فقتلاهُنَّ تَحْدُثُ من الدهرِ الجديدِ»^(٢).

ويبدو هذا النفور من أسلحة الفتك واضحاً في صور الدروعيات، فهي لا تظهر في الوصف إلا لتحطم وتكسر وتفل، والشاعر وهو يغييبها ويعطل فاعليتها كان يغيب رذيلة الظلم والفتك رغم أنه كان يعلم أن صاحب الدرع لا يستغني عن السيف والرمح في دفاعه عن عرضه، ولكنه كان يريد للمجاهد أن يظل في دفاعه عن دينه متمسكاً بقوله تعالى: [فَمَنْ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ^(٣)]، ولذلك كانت الدروع وحدها المهيأة بدلالاتها البعيدة عن الإيذاء لجعل ديوان الدروعيات منزها عن أن يعد دعوة إلى سفك الدماء ظالماً^(٤) رغم أنه كان حثاً على الإقدام والجهاد..

(١) انظر س. ز. / شروح: ص ١٧٩٥ - ١٨٠٠، حيث يبدو في أبيات قليلة من إحدى درعياته كالمجد للسيف ولقروسية الهجوم بعد تجديده الدرع، وكأنه تعدد أن يلمح في هذه الدرعية إلى أن حمل السيف. يكون أمراً لا مفر منه عند الدفاع عن الأرض والعرض.

(٢) الصاهل والشلحج: ص ٢٨٩.

(٣) البقرة / الآية: ١٩٤.

(٤) انظر إشارات المتعددة إلى علاقة السيوف والرماح بالظلم: اللزوم: ١٩/١، ٢٥٥، ٢٨٦، ٢٨٣، و٢/ ٢٨٣، ٤٦٩.

صرح الشيخ في مقدمة اللزوم وهو يتخلل من توبته بأنه سيلتزم بالصدق في نظمه رغم الضعف الذي يجر إليه، ويتجنب الكذب رغم كونه طريق الشعراء إلى الجزالة والتجويد. وعندما نحا بالإيجاز في درعياته نحو تجربة التوفيق بين الشعر والفضيلة لم يكن له مندوحة عن اتخاذ الكذب الفني مطية إلى الجزالة، إلا أن هذه الجزالة لم تكن غاية فنية فحسب، ولكنها كانت هي نفسها وسيلة إلى الغاية الأخلاقية النبيلة المتمثلة في التشجيع والحث على الجهاد.

وإذا كانت الدرع من الموصوفات التي تسمح للبناء الشعري بأن يكون جزلاً، فإن قصر الوصف عليها كان سبباً في عدم تفاوت الصياغة وثباتها على درجة واحدة من الجزالة، وعدم التفاوت^(١) مظهر من مظاهر الجودة في الشعر.

ويظهر أن الشاعر قد حرص على أن يوفر لدرعياته كما سنبين^(٢) جل أساليب التجويد التي بنى عليها ديوانه الأول سقط الزند، فبدئ المعجم دون أن يخل صوتياً بفصاحته^(٣) وعذوبة جرسه، ومثّل سبك الجمل دون أن ينهب بمائها الشعري، وانتقى لها من القوافي نللاً متنكباً حوشها، واختار لها من الأوزان أشرفها وأبعدها عن التخنث، وكل ذلك يدل على أن الشاعر - خلافاً لما يذهب إليه بعض الدارسين^(٤) - اعتنى بها تقويةً لتأثيرها الأخلاقي عناية فنية جعلت شعريتها تسمو بجودتها إلى شعرية السقطيات سمواً لم يتحقق في دواوينه الثلاثة السابقة^(٥)، ولعل ذلك كان السبب في التباسها بسقط الزند وورودها مقحمة فيه.

(١) انظر الوساطة: ص ٢٢، حيث يعيب الجرجاني على أبي تمام واتباعه التفاوت الاسلوبي الذي اصطبغت به بعض اشعارهم

(٢) انظر ما يأتي.

(٣) المقصود أنه تجنب الحوشي الذي يؤذي السمع. انظر توضيح ذلك في البحث الخاص بدراسة النمطية المعجمية في منجزه الشعري: (القسم الثالث).

(٤) انظر القصيدة الملاحية: ص ٨٥، حيث يعدها المؤلف وجهاً نظماً لموزون أبي العلاء.

(٥) المقصود اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان

لكن ما يلتفت النظر في البناء الإيقاعي للدرعيات كون الشاعر ركب في خمس منها السريع الرجزى، وفي أخرى الخفيف المجزوء ذا النفس الرجزى، والرجز إيقاع قصير نفر منه الشيخ ورفضه كما أوضحت^(١) لاستضعافه الأوزان القصيرة والمختلة، ولا نجد لركوبه هذه الأضرب إلا تعليلاً واحداً هو جعل الدرعيات الست التي بنيت عليها حماسيات يرتجز^(٢) بها المجاهدون في قتالهم للروم، وقد كان الرجز لدى العرب أصلح صنوف المنظوم للمخاصمة والمفاخرة^(٣).

ويرجع هذا التفسير أنها رغم بداوتها تعذب على اللسان عذوبة لا تنكرها الأذن كما يتبين من قوله في إحداها^(٤):

جاءَ الرُّبِيعُ واطَّيَّبَاكَ المَرْغَى
واستتنتِ الفِصَالُ حتَّى القَرْغَى
فأَلَّتْ سَلَامِي والكريمُ يُنْفَى
لَوْ كُنْتُ مَجْدُوداً لَبَغْتِ الدُّرْعَا
كَيْفَ أَلَا قِي الحَرْبُ يَوْمَ أُنْفَى
لَأَمْنَعُ السَّرْبَ لِيُوْثَا فُدْعَا
أَلَمْ تَرَيْهَا كَالسَّرَابِ لَمْعَا
تَغُرُّ فِي القَيْظِ العِيُونُ خُدْعَا
كَالنَّفْعِ والخَيْلُ تُبِيرُ النَفْعَا

إن الدرعيات باستعارتها من الشعر المجود كذبه وجعلها الحث على الجهاد غاية نبيلة كانت المحاولة الأولى للتوفيق بين الشعر والفضيلة لا من خلال التقيد

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول (الثمرات النقية)، وما يأتي: القسم الثالث (الخفيف المجزوء).

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث الإشارة إلى أن الرجز يصلح للحروب والأعمال الشاقة.

(٣) انظر الشعر والشعراء: ٦١٣/٢.

(٤) الدرعيات / سقط الزند / ش: ص ١٨٦١ - ١٨٦٢.

بالغرض الأخلاقي، ولكن بجعل المقصد أخلاقياً رغم كون المضمون غرضاً فنياً يتداوله الشعراء المجودون.

ولم تعقب هذه التجربة حسب ما استطعت الوصول إليه محاولة ثانية، لكنها كانت كافية لإخراج الإنجاز الشعري من مرحلة النظم الأخلاقي الضعيف إلى مرحلة الشعر الأخلاقي الجيد، وبهذا الخروج يكون الشيخ قد استطاع أن يصل بإنجازه المتحول إلى النموذج الشعري الذي تكمل فيه الفضيلة الشعرية دون أن تسيء إليها، وذلك بعد مرحلة طويلة ظل يعتقد فيها أن التجويد الشعري والأخلاق لا يجتمعان.

لقد حن الشاعر التائب إلى الموزون فعاد إليه، ورغم ذلك لم يستطع هذا الحنين إضعاف سلطة المعيار الأخلاقي، فتحلله من توبته قد تدرج باحتشام من الالتزام بالموزون الصادق المقصور على الوعظ والتذكير في ديواني اللزوم والاستغفار، إلى معاودة الأدب الدنيوي ولعب لعبة الكذب الصادق في ديوانه الرابع جامع الأوزان قبل أن يخرج إلى الكذب الفني المحمود في درعياته.

ولعل أهم ما يجدر التنبيه عليه في هذا التحلل أن الشاعر نظم بعد نقضه توبته عشرة أضعاف ما نظمه في السقط، أي حوالي ثلاثين ألف بيت كانت كلها نظماً متوسطاً إلا ديوانه الصغير والأخير الدرعيات، فقد كانت أبياته الستمائة رغم قلتها شاهداً على عودة الإنجاز الشعري مُطَهَّرًا من الرنيلة إلى طريق التجويد والجزالة.

إن أهم خلاصة نخرج بها من تتبعنا لتحولات الإنجاز ورحلة الكتابة في المتن الشعري العلائي أن إعلان العزلة كان فاصلاً بين مرحلتين كبيرتين في تحولات إنجازه الموزون: مرحلة الانتساب إلى الشعر وهي التي نظم فيها سقط الزند محكماً غريزته الشعرية ومعاييرها الفنية دون أية مراعاة للمعيار الأخلاقي، ومرحلة التوبة منه وهي التي تورط فيها تحت تأثير المعيار الأخلاقي في ورطة البدائل التي حاول

التسلي بها عن الصناعة التي طلقها، فاختر الصمت والاشتغال بالتسيب الشعري مدة، ثم نقض التوبة وعاد إلى الموزون منحرفاً بالإنجاز إلى طريق النظم المستضعف تمسكا منه بالصدق.

ولم يستطع أن يعود بهذا الإنجاز إلى صورة الشعر المجود إلا بعد ما اهتدى في خطبة الفصيح والدرعيات إلى البديل الموفق تصويراً وكتابة بين كذب الأشعار ونيل الأخلاق. لقد نظم الشيخ أربعة دواوين^(١) حار فيها بعد تجويده السقطيات بين المعيارين الفني والأخلاقي، فطلق الموزون ثم عاد إليه معترفاً بتحول إنجازهِ الشعري وتفاوتهِ، وبأنه كان في سقط الزند شاعراً مشغولاً عن الفضيلة بالتجويد الفني، وأنه في اللزوم ونظائره ناظم مشغول بالفضيلة عن التجويد.

وبعد أن كان ما نظمه من الموزون قد تجاوز اثنين وثلاثين ألف من الأبيات (٣٢٠٠٠) رضي عنها فكره الأخلاقي في معظمها واستضعفتها غريزته الشعرية إلا السقطيات منها، أدرك أنه قادر بستمائة بيت فقط بنى عليها ديوانه الأخير^(٢) أن يكون شاعراً متخلفاً ومجيداً في آن واحد.

ولعل أهم ما يلفت نظر الدارس عند تتبع هذه التحولات كون تصويره النقدي النظري للشعر ظل ثابتاً، فأبو العلاء المفكر الذي ظهر بعد تطبيق حياة الشعر والهزل عاش مدة حائراً قبل أن يطمئن قلبه وعقله، وأبو العلاء الشاعر أصبح ناظماً بعد مرحلة السقوط ورضي بذلك مدة ثم تراجع فصار شاعراً من جديد مستعيناً بالكذب المحمود على نشر الفضيلة وتجويد الشعر، أما أبو العلاء الناقد فقد ظل هو هو طيلة حياته الشعرية والفكرية، لأنه ظل حتى بعد تنكره للشعر وانتسابه إلى الفكر الأخلاقي

(١) المقصود على التوالي: سقط الزند، ولزوم ما لا يلزم، واستغفر واستغفري، وجامع الأوزان.

(٢) المقصود ديوان الدرعيات.

مقتنعا بأن مفهوم الجودة الشعرية مرتبط بالكذب وبأن الشعر لا وجود إلا ببعده عن الصدق، وإن كان قد اهتمدى في تأملاته النقدية الأخيرة إلى أن الكذب الشعري يمكن أن يكون سبيلاً إلى الخير إذا جعل الشاعر مقصده أخلاقياً نبيلًا.

المصادر والمراجع

أولاً - القرآن الكريم.

ثانياً - المتون العلائقية،

- ١ - إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م.
- ٢ - استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.
- ٣ - الأوزان والقوافي في شعر المتنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضاً أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣ هـ / أكتوبر ١٩٨٢ م.
- ٤ - الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.
- ٥ - جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرها.
- ٦ - خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيرها.
- ٧ - الدرعايات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤ م.
- ٨ - ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.
- ٩ - الرسائل القصيرة والمتوسطة: أ - طبعة شاهين عطية، بيروت - ١٨٩٤ م، وأعادت نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.

ب - طبعة مرجليوث - المطبعة المدرسية - أكسفورد - ١٨٩٨ م، وأعاد نشرها
بالأوفست مكتبة المثني ببغداد.

ج - تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق - ط١ - ١٤٠٢ هـ /
١٩٨٢ م.

- ١٠ - رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.
- ١١ - رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.
- ١٢ - رسالة الحروف = رسالة الإغريض.
- ١٣ - رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.
- ١٤ - رسالة الشياطين = رسالة الجن.
- ١٥ - رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف،
مصر - ١٩٧٥.
- ١٦ - رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطي، دار المعارف،
مصر - ١٩٦٣.
- ١٧ - رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت -
١٩٧٩.
- ١٨ - رسالة المنيع: ضمن رسائله المذكورة.
- ١٩ - رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر،
بيروت - لبنان، د.ت.
- ٢٠ - الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.
- ٢١ - زجر النابج: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية
بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م.

- ٢٢ - سقط الزند: ١ - ضمن شروح سقط الزند. ب - تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٥.
- ٢٣ - شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٧٥هـ / ١٩٥٦م.
- ٢٤ - ضوء السقط: ١ - مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس. ب - تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.
- ٢٥ - عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.
- ٢٦ - الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الأفاق الجديدة، بيروت - دت، (مصورة عن الطبعة التيمورية - ١٣٥٦هـ / ١٩٣٨م).
- ٢٧ - القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نواير المخطوطات، ط ١، القاهرة - ١٩٥١م.
- ٢٨ - اللامع العريزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس / ضمن الموضع للتبريزي.
- ٢٩ - لزوم ما لا يلزم: أ - طبع دار صادر ودار بيروت، بيروت - ١٣٨١هـ / ١٩٦١م. ب - تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٩٢.
- ٣٠ - ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.

ثانيًا - الكتب القديمة والحديثة:

(١)

- ٣١ - آثار البلاد وأخبار العباد: للقرظوني زكريا بن محمد بن محمود / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

- ٣٢ - الإتيان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان - ١٩٧٣.
- ٣٣ - إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٦.
- ٣٤ - أخبار البحري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.
- ٣٥ - أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الأفاق، ط ٣، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ٣٦ - أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.
- ٣٧ - الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر - ١٩٤٩.
- ٣٨ - أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - ١٩٦٣.
- ٣٩ - أرجوزة ابن سيدة / ضمن ابن سيدة المرسى: لداريو كابانيلاس رودريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكي، الدار التونسية - تونس.
- ٤٠ - إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأدباء.
- ٤١ - الإرشاد الشافى على متن الكافي = الحاشية الكبرى على متن الكافي.
- ٤٢ - أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.
- ٤٣ - الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة.

- ٤٤ - الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة- ١٩٦١.
- ٤٥ - إعجاز القرآن: للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، على هامش الإبتقان في علوم القرآن للسيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان - ١٩٧٣.
- ٤٦ - إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبي، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين / دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ - ١٩٨٤م.
- ٤٧ - الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٤٥هـ / ١٩٢٧م.
- ٤٨ - الاقتصاد في الاعتقاد: للإمام أبي حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عادل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت / لبنان - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م.
- ٤٩ - الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطلوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، بيروت - ١٩٧٣.
- ٥٠ - الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م.
- ٥١ - التماسه عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية / الخرطوم، ودأر الفكر / بيروت - ط ١، ١٩٧٥.
- ٥٢ - الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأنطلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.
- ٥٣ - الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.
- ٥٤ - الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
- ٥٥ - الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.

- ٥٦ - أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.
- ٥٧ - الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدى: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.
- ٥٨ - إنباه الرواة على أنباه النحاة: للقبطي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ٥٩ - الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة الأميرية، القاهرة - ١٩٥٥.
- ٦٠ - الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد، تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت - ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ٦١ - الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط ٤، مصر - ١٣٨٠هـ / ١٩٦١م.
- ٦٢ - الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم كمال الدين عمر بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٦٣ - الأوراق = أخبار الشعراء.
- ٦٤ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله بن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح، ط ٣، القاهرة - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

- ٦٥ - إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي / ضمن شروح سقط الزند.

(ب)

- ٦٦ - البحري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن البيهقي، دار الأندلس، لبنان - ١٩٨٢.
- ٦٧ - البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت - د.ت.
- ٦٨ - البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ٦٩ - البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.
- ٧٠ - بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م.
- ٧١ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.
- ٧٢ - البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.
- ٧٣ - البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٧٤ - البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

(ت)

٧٥ - تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم نجار، دارالمعارف، ط ٣، مصر - ١٩٧٤.

٧٦ - تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٧٧ - تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.

٧٨ - تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.

٧٩ - تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.

٨٠ - تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وأثار رجالها: لعبد الله الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت - ١٩٦٥.

٨١ - تاريخ قضاة الأنلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأنلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٨٢ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.

٨٣ - تاريخ ابن الوردي - تتمة المختصر في أخبار البشر.

٨٤ - التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للعكبري ،

٨٥ - تتمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدرائي، دار المعرفة، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.

- ٨٦ - تتمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قمiche، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م.
- ٨٧ - تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر - ١٩٦٨.
- ٨٨ - تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة / مصر - ١٩٦٣.
- ٨٩ - تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٣.
- ٩٠ - تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٩١ - التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر - ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م.
- ٩٢ - تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ / ١٩٤٤م.
- ٩٣ - التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- ٩٤ - تلبيس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمن بن علي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

- ٩٥ - تلخيص كتاب أريسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).
- ٩٦ - أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: للدكتور نجيب محمد البهيتي، دار الفكر، ط٢، بيروت - ١٩٧٠.
- ٩٧ - أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت / لبنان - ١٩٨٦.
- ٩٨ - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بذيل الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
- ٩٩ - التنوير = تنوير سقط الزند.
- ١٠٠ - تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخوي، طبع إبراهيم اللسوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.
- ١٠١ - توشيع التوشيع: للصفي صلاح الدين خليل بن أبيك، تحقيق أنيس حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.
- ١٠٢ - تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

(ث)

- ١٠٣ - الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.
- ١٠٤ - ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وابن السكيت، نشر أوغست هفتر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠٥ - ثلاثمائة وخمسون مصدرًا في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.

١٠٦ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.

١٠٧ - ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد / على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان - د.ت.

(ج)

١٠٨ - الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وأثاره: لمحمد سليم الجندي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر، بيروت - ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م، تعليق عبد الهادي هاشم.

١٠٩ - الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م.

١١٠ - جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.

١١١ - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط ١، القاهرة - ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م.

١١٢ - جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن طبعة حيدرآباد، ١٣٤٥ هـ - دار صادر.

(ح)

- ١١٣ - الحاشية الكبرى على متن الكافي: لمحمد اللمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.
- ١١٤ - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لأدم ميتز، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م، و: ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م.
- ١١٥ - الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للأستاذة مهوش أسدي خماسي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧ / ١٩٩٨م.
- ١١٦ - حكيم المعرفة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ١١٧ - حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٩.
- ١١٨ - الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي، مكتبة الأقصى، ط ١، عمان / الأردن - ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.
- ١١٩ - الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبي، مصر - ١٩٤٥.

(خ)

- ١٢٠ - خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعماد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٦.
- ١٢١ - خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر علي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤هـ.

١٢٢ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: للبغدادى عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.

١٢٣ - الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

(د)

١٢٤ - دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد / العراق - ١٩٦٤م.

١٢٥ - دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق - ١٩٧٧.

١٢٦ - راما المجاز: للطفي عبد البديع، مجلة فصول، المجلد ٦ / العدد ٢ - يناير- فبراير - مارس / ١٩٨٦.

١٢٧ - دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٨ هـ/ ١٩٧٨م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١هـ).

١٢٨ - دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخري، تحقيق محمد التونجي، سوريا - ١٩٧١.

١٢٩ - الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المثنى، ط ٢، بغداد - ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.

١٣٠ - ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.

١٣١ - ديوان الأختل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٩-.

- ١٣٢ - ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت - ١٩٧٤، وبتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.
- ١٣٣ - ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي.
- ١٣٤ - ديوان ابن أبي حصينة = شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة.
- ١٣٥ - ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية / مصر - ١٩٦٠.
- ١٣٦ - ديوان دعبل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٢.
- ١٣٧ - ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.
- ١٣٨ - ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١هـ.
- ١٣٩ - ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.
- ١٤٠ - ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٢٥ / ١٩٣١م.
- ١٤١ - ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ / ١٩٥٩م.
- ١٤٢ - ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م.
- ١٤٣ - ديوان البحتري أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.

- ١٤٤ - ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م.
- ١٤٥ - ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.
- ١٤٦ - ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.
- ١٤٧ - ديوان حسان بن ثابت: أ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفرات عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب). ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.
- ١٤٨ - ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبد القدوس صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت / لبنان - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ١٤٩ - ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.
- ١٥٠ - ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.
- ١٥١ - ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.
- ١٥٢ - ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.
- ١٥٣ - ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلام الشنتمري: تصحيح مكس سلفسون، مطبعة برطرنند، فرنسا - ١٩٠٠.

- ١٥٤ - ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت / حلب - ١٩٩٤.
- ١٥٥ - ديوان أبي الطيب المتنبي = شرح ديوان المتنبي.
- ١٥٦ - ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.
- ١٥٧ - ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م.
- ١٥٨ - ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.
- ١٥٩ - ديوان عنتره: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت - د.ت.
- ١٦٠ - ديوان لبيد = شرح ديوان لبيد بن ربيعة.
- ١٦١ - ديوان مجنون ليلى: جمع عبد الستار فراخ، دار مصر للطباعة، مصر - ١٩٧٩.
- ١٦٢ - ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٨.
- ١٦٣ - ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م.

(ذ)

- ١٦٤ - الذخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
- ١٦٥ - زم الخطي في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

- ١٦٦ - نيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحرني)، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.
- ١٦٧ - نيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

(ر)

- ١٦٨ - رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبد الملك، تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م.
- ١٦٩ - رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.
- ١٧٠ - الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.
- ١٧١ - رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
- ١٧٢ - رسالة الجد والهزل / ضمن رسائل الجاحظ.
- ١٧٣ - رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان / ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).
- ١٧٤ - رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.
- ١٧٥ - روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحييب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد / ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

- ١٧٦ - روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبد الله محمد بن عبد الله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.
- ١٧٧ - الروض المريع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العددي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.
- ١٧٨ - روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

(ز)

- ١٧٩ - زخارف عربية / نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

(س)

- ١٨٠ - السحر والشعر: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخزانة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - السنة الجامعية: ١٩٨١ / ١٩٨٢م.
- ١٨١ - سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م.
- ١٨٢ - سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ١٨٣ - السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٥م.
- ١٨٤ - سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠م.
- ١٨٥ - السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

(ش)

- ١٨٦ - شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.
- ١٨٧ - الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرًا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصحبها عبد الوهاب عزام، ط٢، بالأوفسيت، طهران - ١٩٧٠م.
- ١٨٨ - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد بن محمد، دار المسيرة، ط٢، بيروت - ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
- ١٨٩ - شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.
- ١٩٠ - شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
- ١٩١ - شرح ديوان الأخطل = ديوان الأخطل.
- ١٩٢ - شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط٤، مصر - ١٩٦٥م.
- ١٩٣ - شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٧م.
- ١٩٤ - شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت - دت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر - ١٢٩٦).
- ١٩٥ - شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
- ١٩٦ - شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.
- ١٩٧ - شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.

- ١٩٨ - شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧١.
- ١٩٩ - شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.
- ٢٠٠ - شرح ديوان لييد بن ربيعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.
- ٢٠١ - شرح ديوان المتنبي: لعبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ٢٠٢ - شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط / ضمن شروح السقط.
- ٢٠٣ - شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = ضرام السقط / ضمن شروح السقط.
- ٢٠٤ - شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد / ضمن شروح السقط.
- ٢٠٥ - شرح شافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، مع شرح شواهد له عبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
- ٢٠٦ - شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.
- ٢٠٧ - شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفي الدين الحلبي عبد العزيز بن سرايا بن علي السنوسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر - ١٩٨٩.

- ٢٠٨ - شرح كافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.
- ٢٠٩ - شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.
- ٢١٠ - شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.
- ٢١١ - شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م.
- ٢١٢ - شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبد الحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.
- ٢١٣ - شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- ٢١٤ - شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.
- ٢١٥ - شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م.
- ٢١٦ - شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب / سوريا - ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م.
- ٢١٧ - شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.

- ٢١٨ - الشعراء والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.
- ٢١٩ - الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.
- ٢٢٠ - الشعراء وإنشاد الشعر: لعللي الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.
- ٢٢١ - شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.
- ٢٢٢ - الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء / ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.
- ٢٢٣ - الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفر سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ / فبراير ١٩٩٤م.
- ٢٢٤ - الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.
- (ص)
- ٢٢٥ - الصاحب: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.
- ٢٢٦ - صاعد البغدادي، حياته وأثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.
- ٢٢٧ - الصبح المنبهي عن حيثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٧.
- ٢٢٨ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعللي البطل، دار الاندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

(ض)

- ٢٢٩ - ضرائر الشعر للقران القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.
- ٢٣٠ - ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.
- ٢٣١ - ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

(ط)

- ٢٣٢ - طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.
- ٢٣٣ - طبقات الصوفية: لأبي عبد الرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شربية، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.
- ٢٣٤ - طبقات فحول الشعراء: لـحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

(ع)

- ٢٣٥ - عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.
- ٢٣٦ - عجائب البلدان للقزويني = آثار البلاد وأخبار العباد.
- ٢٣٧ - العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢٣٨ - عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.
- ٢٣٩ - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراك: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء / المغرب - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.

- ٢٤٠ - العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د. محمد عبد المجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة - د.ت.
- ٢٤١ - عقد الجمان: للبر العيني محمود بن أحمد الحلبي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٢٤٢ - العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.
- ٢٤٣ - أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.
- ٢٤٤ - أبو العلاء المعري ناقدًا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط١، بغداد - ١٩٨٢.
- ٢٤٥ - أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط١، القاهرة - ١٩٨٧.
- ٢٤٦ - أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت / لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة - ١٣٤٤هـ).
- ٢٤٧ - على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة - ١٩٦١.
- ٢٤٨ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت - لبنان - ١٩٧٢م، وتحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط١، بيروت - لبنان - ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ٢٤٩ - عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ٢٥٠ - عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت - ١٩٦٥.

٢٥١ - العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة: للدمايني بدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر - ١٣٠٣ هـ.

(غ)

٢٥٢ - الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أبيك، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ م.

(ف)

٢٥٣ - الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبد الرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط / المغرب - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.

٢٥٤ - الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.

٢٥٥ - فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصمعي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢ هـ / ١٩٥٣ م.

٢٥٦ - الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م.

٢٥٧ - الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربيعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م.

٢٥٨ - فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبد الله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤ هـ / ١٩٢٥ م.

٢٥٩ - فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.

٢٦٠ - الفقه على المذاهب الأربعة: لعبد الرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.

- ٢٦١ - الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليطي، دار المعارف مصر - د.ت.
- ٢٦٢ - الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا = فن الشعر من كتاب الشفاء.
- ٢٦٣ - فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.
- ٢٦٤ - فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا / ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.
- ٢٦٥ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.
- ٢٦٦ - الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر - د.ت.
- ٢٦٧ - فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسشكه قدراه زيددين وتلميذه خليان رياره طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت / عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.
- ٢٦٨ - في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ - ١٩٨٧.
- ٢٦٩ - في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - د.ت.

(ق)

- ٢٧٠ - القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت - د.ت.
- ٢٧١ - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشانلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس - ١٩٧٢.

- ٢٧٢ - القصيدة عند مهيار الديلمي: لحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب -
ظهر المهرز- فاس - السنة الجامعية ١٩٨٠ / ١٩٨١م.
- ٢٧٣ - القصيدة المادحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١،
الخرطوم - ١٩٧٣.
- ٢٧٤ - قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.
- ٢٧٥ - قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب،
دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.
- ٢٧٦ - القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.
- ٢٧٧ - القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.
- ٢٧٨ - قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.
- ٢٧٩ - قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي،
دار صادر- د.ت.

(ك)

- ٢٨٠ - الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن
محمد، بيروت - د.ت.
- ٢٨١ - الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد
شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١.
- ٢٨٢ - الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم،
دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية،
مصر - ١٣٥٣ هـ).

- ٢٨٣ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م.
- ٢٨٤ - كتاب البديع لعبد الله بن المعتز = البديع.
- ٢٨٥ - كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.
- ٢٨٦ - كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت - د.ت.
- ٢٨٧ - كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر - ١٩٧١.
- ٢٨٨ - كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان - ١٩٥٨.
- ٢٨٩ - كتاب العروض للأخفش = العروض للأخفش.
- ٢٩٠ - كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.
- ٢٩١ - الكتب التسعة (صحيح البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجه والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك) ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١ / ١٩٩٥م.
- ٢٩٢ - كشف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولوي محمد وجيه، طبعة كلكتة ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.
- ٢٩٣ - الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

٢٩٤ - كشف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق - ١٩٧٨.

٢٩٥ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.

٢٩٦ - الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

(ل)

٢٩٧ - لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥ هـ / ١٩٦٥.

٢٩٨ - لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.

٢٩٩ - لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م.

(م)

٣٠٠ - المأخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلبى / ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م.

٣٠١ - ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقرآن القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.

٣٠٢ - متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د.ت.

٣٠٣ - المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.

- ٣٠٤ - المتنبّي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليطي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
- ٣٠٥ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م.
- ٣٠٦ - المجموعة النبهانية في المذائع النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٢٠هـ.
- ٣٠٧ - المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د. ت.
- ٣٠٨ - المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن / ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م.
- ٣٠٩ - المدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- ٣١٠ - مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق / سورية - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ٣١١ - مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: للياضي عفيف الدين أبي محمد عبد الله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م.
- ٣١٢ - مرآة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزأوغلي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣١٣ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

- ٣١٤ - المرقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.
- ٣١٥ - الزهر في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر - د.ت.
- ٣١٦ - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣١٧ - المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفرائي، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.
- ٣١٨ - المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبد الحميد، مصر - ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩م.
- ٣١٩ - المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزيفة، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٢ / ١٩٩٣م.
- ٣٢٠ - مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيشي، منشورات دار القلم، الدار البيضاء / المغرب - ١٩٩٣.
- ٣٢١ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
- ٣٢٢ - المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر بن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.
- ٣٢٣ - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م.

- ٣٢٤ - معجز أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد دياب، سلسلة نواثر العرب / العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.
- ٣٢٥ - معجم الأدباء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، طبع دار المأمون، مصر - ١٩٣٨.
- ٣٢٦ - معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، دار صادر، بيروت ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م.
- ٣٢٧ - معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبد الله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.
- ٣٢٨ - معجم السلفي = معجم السفر.
- ٣٢٩ - معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.
- ٣٣٠ - معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.
- ٣٣١ - مع شعراء الأندلس والمتنبي: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.
- ٣٣٢ - مع أبي العلاء في سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف، القاهرة / مصر - ١٩٦٣م.
- ٣٣٣ - المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م.
- ٣٣٤ - مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د. ت.
- ٣٣٥ - مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.

- ٣٣٦ - مفتاح العلوم: للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ٣٣٧ - الفضليات: للمفضل بن محمد الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.
- ٣٣٨ - مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري: للأستاذ محمد الشرقاني الحسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس السنة الجامعية ١٤١٢هـ / ١٩٩١ - ١٩٩٢م.
- ٣٣٩ - المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.
- ٣٤٠ - المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي / على هامش خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.
- ٣٤١ - مقالة في قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.
- ٣٤٢ - المقتضب: لـ أحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.
- ٣٤٣ - مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.
- ٣٤٤ - مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي - شرح الحماسة.
- ٣٤٥ - مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.
- ٣٤٦ - مقدمة كتاب العبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر - د. ت.
- ٣٤٧ - مقدمة مرجليوت = رسائل أبي العلاء.
- ٣٤٨ - ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق وليم الوارد / ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمان بدوي، مصر.

- ٣٤٩ - ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧٧.
- ٣٥٠ - الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبد الكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
- ٣٥١ - مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتور علي سامي النشار، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.
- ٣٥٢ - مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتور علي لغزيوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرارز - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٩ / ١٩٩٠م.
- ٣٥٣ - من تاريخ الإلحاد في الإسلام: لعبد الرحمان بدوي، د.ت، د.م، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).
- ٣٥٤ - المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩ هـ.
- ٣٥٥ - المنثور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.
- ٣٥٦ - منظومة أبان اللاحقي / ضمن أخبار الشعراء.
- ٣٥٧ - منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبد الرحمان بن محمد / ضمن العقد الفريد.
- ٣٥٨ - منظومة في علم القلم والحبر والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي / ضمن مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

- ٣٥٩ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.
- ٣٦٠ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.
- ٣٦١ - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.
- ٣٦٢ - موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.
- ٣٦٣ - موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.
- ٣٦٤ - الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.
- ٣٦٥ - الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء: للمرزياني أبي عبيد الله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.
- ٣٦٦ - الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي): للخطيب التبّريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

(ن)

- ٣٦٧ - النثر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.
- ٣٦٨ - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.

- ٣٦٩ - نزهة الألباء في طبقات الأديباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.
- ٣٧٠ - نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس: للعباس بن علي المكي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣٧١ - النشر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.
- ٣٧٢ - نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد اللبوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.
- ٣٧٣ - نضرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن الفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م.
- ٣٧٤ - النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الإربلي / ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.
- ٣٧٥ - نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر دك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.
- ٣٧٦ - نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت - ١٩٨١.
- ٣٧٧ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.
- ٣٧٨ - نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.
- ٣٧٩ - نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

- ٣٨٠ - نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م.
- ٣٨١ - نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.
- ٣٨٢ - النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت - ١٩٨٩.
- ٣٨٣ - نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة - ١٩٦٣، ويتحقق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان - د.ت.
- ٣٨٤ - نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر - د.ت.
- ٣٨٥ - نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ٣٨٦ - النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا - ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م.
- ٣٨٧ - نكت الهميان في نكت العميان: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أبيك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر - ١٣٣٩هـ / ١٩١١م. (طبعة مصورة / دار المدينة).
- ٣٨٨ - النوادر: لأبي علي الفالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

- ٣٨٩ - النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣٩٠ - نيل الأمانى في شرح التهاني: لأبي علي اليوسى الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع - د. ت.

(هـ)

- ٣٩١ - الهجاء والهجائون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.
- ٣٩٢ - همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بلر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

(و)

- ٣٩٣ - الوافي بالوفيات: لصالح الدين الصفدي خليل بن أبيك، طبع باعتماد إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.
- ٣٩٤ - الوساطة بين المتنبى وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاري، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.
- ٣٩٥ - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

(ي)

- ٣٩٦ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

ثالثاً - المقالات:

- ٣٩٧ - الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ / ديسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.
- ٣٩٨ - البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجاً: لحمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس / المغرب.
- ٣٩٩ - تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.
- ٤٠٠ - تداخل المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: لحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
- ٤٠١ - تطور مصطلح التخيل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
- ٤٠٢ - تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: لحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ٤٠٣ - الخط العربي جماليًا وحضاريًا: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ٤٠٤ - الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: لحمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - أغادير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.
- ٤٠٥ - الرجز والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

- ٤٠٦ - شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المآهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ / جتنبر ١٩٧٨ م.
- ٤٠٧ - الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لحمد الدناي / ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧ م.
- ٤٠٨ - ظاهرة الأدب المكتشف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ / رمضان - ١٤١٥ هـ / فبراير ١٩٥٥ م.
- ٤٠٩ - قصيدة المديح النبوي الجديدة: لحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م.
- ٤١٠ - مخلع البسيط ليس من البسيط: لحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس / المغرب.
- ٤١١ - مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوق المصطلح النقدي) - ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م.
- ٤١٢ - مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.
- ٤١٣ - المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوق المصطلح النقدي) - ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م.
- ٤١٤ - الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

رابعاً - مراجع فرنسية:

- 415 - Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'AL-LAQA DE LABID , PAR ANDRÉ MIQUEL , EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII / 1975, NUMEROS 89 – 90, PUBLICATION DE L'UNIVERSITE DE TUNIS.
- 416 - DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE , PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.
- 417 - ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS , CD-ROM, FRANCE, S.A, 4^{ème} EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.
- 418 - LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL. « QUE SAIS – JE ? » , 1976.
- 419 - NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استفدنا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

رموز ومختصرات

الانتصار	الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
الإنصاف	الإنصاف والتحري
تجديد الذكرى	تجديد ذكرى أبي العلاء
تعريف	تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
تلخيص = التلخيص	تلخيص ابن رشد (للسقط)
د. ت	دون تاريخ
س. ز	سقط الزند
ش. بط	شرح البطليوسي
ش. ت	شرح التبريزي
ش. د	شرح ديوان
شروح	شروح سقط الزند
ص. والشاحج	الصاهل والشاحج
ف. والغايات	الفصول والغايات
ن. ص	نفس الصفحة

فهرست المحتوى

٣	- تقديم.....
٧	- القسم الثاني: تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة: من جودة الشعر إلى صندق النظم.....
١١	- الباب الأول: الانتساب إلى الشعر: مرحلة السقط.....
١٥	- الفصل الأول: ملايسات الانتساب.....
٢٠	- المبحث الأول: ثقافة المحدثين.....
٢١	أولاً: المعارف والمعلوم.....
٢٢	ثانياً: المشارب.....
٤٤	ثالثاً: أشعار المحدثين.....
٥٤	- المبحث الثاني: التواء الشعري.....
٥٧	أولاً: صفوة القدماء: نبل امرئ القيس وحطلة الأمشى.....
٦٠	ثانياً: صفوة المحدثين: تبصر أبي تمام والمتنبى وخبط البحتري.....
٦٣	I - مبتدع حبيب ومعجز أبي الطيب.....
٦٣	١ - المبتدع.....
٧١	أ - الفصيح افتراضاً.....

- ب - المرتجل والمجتزأ عليه ٧٤
- ج - المولد والعامي ٧٧
- ٢ - المعجز ٨١
- أ - الشعر الخالص الجودة ٨٥
- ب - الشعر المتوهم معيياً ٨٦
- ج - الشعر غير البريء ٨٧
- II - عجائب اليبحتري ٩٠
- ١ - اضطراب الحس ٩٥
- أ - الإخلال بموسيقى الأوزان والأبنية الصرفية ٩٦
- ب - سوء بناء القوافي ١٠١
- ٢ - اعتلال الفصاحة وفقر المحفوظ ١٠٦
- أ - الرداءة ١٠٧
- ب - ليونة اللغة وضعفها ١٠٩
- ج - النزول إلى لغة العامة ١١٠
- د - فساد القياس ١١٥
- المبحث الثالث: النسب الشعري ١١٩
- أولاً: التبادي ١٣٨

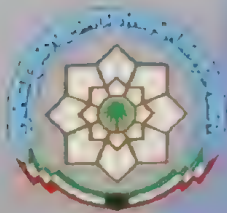
١٣٩	I - عشق الأعرابيات.....
١٤٣	II - مصاحبة البدو.....
١٤٦	III - تمجيد البداوة.....
١٥٠	IV - الجري على عادة القدماء.....
١٥٣	ثانيًا: العفة الشعرية أو التعافف.....
١٥٤	I - الإفحاش.....
١٥٦	II - التهمر.....
١٦٢	III - العريضة.....
١٦٧	ثالثًا: تهيئة الحضارة وتحضير البداوة.....
١٧٠	I - ذوبان العناصر الثقافية.....
١٧٢	II - تكامل الجزالة والليونة.....
١٧٩	- الفصل الثاني: إنجاز السقط: الدلالة والصور والحنود.....
١٨٠	- المبحث الأول: دلالة الديوان في المتن الشعري العلائقي.....
١٨٣	- المبحث الثاني: صور الإنجاز.....
١٨٣	أولاً: التسمية.....
١٨٨	ثانيًا: الخطبة.....
١٩٠	ثالثًا: أطوار إنجاز السقط.....

١٩٠	١ - طور النظم.....
١٩١	٢ - طور الإخراج.....
١٩٢	٣ - طور المراجعة.....
١٩٨	- المبحث الثالث: الحدود الكمية والزمنية.....
١٩٩	أولاً: الحدود الكمية.....
٢٠٦	ثانياً: الحدود الزمنية.....
٢٢٠	كشاف السقطيات والدرعيات في شروح السقط والضوء.....
٢٢٥	- الباب الثاني: التوبة من الشعور وورطة البدائل: شرك النظم.....
٢٢٦	- الفصل الأول: ملايسات التوبة.....
٢٣١	- المبحث الأول: جذب المعرة وسراب بغداد.....
٢٣٤	أولاً: السفر.....
٢٤٢	ثانياً: بغداد.....
٢٤٤	I - الوحشة والندم.....
٢٥٠	II - سراب الاستئناس.....
٢٥٨	III - تيدد السراب.....
٢٦٨	ثالثاً: عزلة التائب.....
٢٧٦	- المبحث الثاني: الشعور والفضيلة.....

أولاً: حيرة الثقافات.....	٢٧٦
I - الثقافة اليونانية.....	٢٧٧
II - البيئة الثقافية الجاهلية.....	٢٧٧
III - الثقافة الإسلامية.....	٢٧٩
ثانياً: حيرة الشاعر.....	٢٨٧
I -المبالغة والغلو: صراحة الكذب.....	٢٩١
II - جودة الكذب أو ضعف الصدق: معضلة الاختيار.....	٣٠١
- الفصل الثاني: البحث عن البدائل.....	٣١٠
- المبحث الأول: بين الصمت والتسبيح: آفة الأدب الديني.....	٣١٢
أولاً: سكوت الندم وتسبيح التكفير.....	٣١٣
I -الاحتفاء بالصمت.....	٣١٤
II - أدب التسبيح.....	٣٢٠
ثانياً: الفصول والغايات وشبهة الشعرية المتسللة.....	٣٢٦
I - شبهة المعارضة: فواصل القرآن وفصول الفصول.....	٣٣١
II - الشعرية المتسللة: شعرنة النثر.....	٣٤٣
- المبحث الثاني: الحنين إلى الشعر: التحلل من التوبة.....	٣٧١
أولاً: الرضى بالنظم: اللزوم والاستفهام ونموذج الموزون الصادق.....	٣٧٢

I - ديوان اللزوم.....	٣٧٣
II - ديوان استغفر واستغفري.....	٣٨٩
ثانياً: نحو الأدب الدنيوي من جديد: جامع الأوزان ونموذج الكذب الصادق.....	٣٩١
ثالثاً: التوفيق بين الشعر والفضيلة: الدرعيات ونموذج الكذب المحمود.....	٤٠٢
I - المقصد الأخلاقي النبيل.....	٤١٠
II - المقصد الفني.....	٤٢٥
- المصادر والمراجع.....	٤٣٠
- رموز ومختصرات.....	٤٧١
- فهرست المحتوى.....	٤٧٣

الناشر

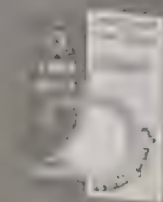


کتابخانه ملی و اسناد ملی جمهوری اسلامی ایران

نظریة الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانقساب
وورطة البدائل
الجزء الأول

تأليف: د. محمد باقر محمدزاده





مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثالث

شعرية المنجز، تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الأول

د. محمد الدناي

الكويت

2014



بالتفويض من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



التدقيق الطباعي

منايف الكفري

الصف والتفويض

أحمد متولي أحمد جاسم

علاء محمود

الإخراج وتصميم الفلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: ٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤ +

فاكس: ٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٢٩ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تقديم

رغم تمسك الشيخ نظرياً بالمفهوم الأحادي الذي وضعه للشعر وثبات تصويره النقدي لسبيل التجويد، لم يكن متنه الشعري منجزاً واحداً متصلًا كما هو الشأن لدى غيره حتى تكون شعريته أحادية الوجه، ولكنه كان إنجازاً متحولاً لا من حيث كونه - فحسب - دواوين متعددة يستقل كل واحد منها بأشعاره واسمه الخاص، ولكن من حيث كونه أيضاً من منظور الكيف تضاريس فنية متفاوتة القيمة سما فيها الشاعر مدة بالشعرية إلى أبعد غايات التجويد، ثم رضي لها بالتوسط فنزل بها إلى درجة النظم اللين زمنًا، ثم استدرك الجودة المهجورة فمال نحوها من جديد مبتعداً عن ضعف النظمية وليونتها.

ولا نقصد بالتفاوت الفني هنا الاختلاف الذي قد يصيب النظم في الديوان الواحد نتيجة تفاوت قدرة صاحبه على التجويد، إذا ما تغيرت ظروف الكتابة أو خرج من غرض يجيد فيه إلى غرض يستعصي عليه، فمثل هذا الاختلاف يعجز الشاعر عن تلافيه وتجاوزه لأنه مرتبط بحدود الشاعرية نفسها ومدى امتداد فاعلية الغريزة، وقد انتبه النقاد إلى حتمية هذا التفاوت في مثل إشارتهم إلى أن أشعر الناس زهير إذا رغب والناطقة إذا رهب والأعشى إذا طرب وعنترة إذا كلب وجريز إذا غضب^(١)، ولكن المقصود الاختلاف الذي نشأ عن حيرته - لا عن عجزه - بين الجودة التي يغري بها المعيار الفني والفضيلة التي يحث عليها المعيار الأخلاقي.

(١) العمدة: ٩٥/١. وانظر: ١٠٤/٢.

وقد حملت مختلف العناصر والوسائل الشعرية التي يقوم عليها النظم - أوزاناً وقوافي وأغراضاً ومعاني وجمالاً وأبنية - مظاهر هذا التفاوت لأنها كانت ثمرة مباشرة له، فهيمنة الشعرية على نظمه في مرحلة انتسابه إلى الشعر نتيجة خضوعه لسلطة المعيار الفني كانت سبباً في إخضاع هذه المكونات الفنية لصرامة فنية صريحة، تجلت في اختصاص السقطيات بنفس شعري مجود افتقرت إليه اللزوميات وأخواتها^(١)، بينما أدت هيمنة النظامية عليه نتيجة تغلب المعيار الأخلاقي على فكره، إلى تساهل في استخدامها وإلى إخلاله عن قصد بأحكام الغريزة وإن كان قد بدا متمسكاً في الظاهر بقواعد الصناعة وأقيستها. وقد تجلّى هذا التساهل والإخلال في نزول أشعار اللزوم والاستغفار والجامع فنياً إلى درجة التوسط^(٢) أو الضعف، وعندما ضجر الشاعر من هذه النظامية عاد إلى التجويد مسترشداً بأحكام الغريزة وهو محتّم بالفضيلة كما يتبين من درعياته.

ويمكن أن نفسر مبدئياً مظاهر التفاوت في استخدام الأسطوانات الشعرية في منجزه الموزون بكون الإنجاز في المرحلة الأولى كان خاضعاً لأحكام الغريزة ومعاييرها التي لا تراعي إلا التجويد، وكونه بعد تويته من الشعر وتحلله منها قد جعل هذا الإنجاز عصيانياً لهذه الأحكام وتمرداً عليها واستقصاء مقصوداً لكل ما تنفر منه وتستقبحه صوباً منه للصدق والفضيلة، وذلك قبل أن يعود إلى مصالحة الغريزة والاهتداء بها في تجويد فن الوصف الذي كان اقتصراره عليه الحاجز الواقعي من شرك الرذيلة رغم أنها كانت تعد لديه في المراحل الأولى شرطاً في الإجابة الشعرية.

(١) المقصود أشعار استغفر واستغفري وأشعار جامع الأوزان.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

الباب الأول موسيقى الأوزان والقوافي

يقول أبو العلاء في رسالة له مخاطباً رجلاً كان الشيخ قد سألته عن بيتين صاديين: (وأما البيتان الصاديان فليس هما البيتين اللذين سألت عنهما، وبينهما بونٌ بعيد: مردفان ومجردان، والأول من الخفيف، والطويل الثاني، وليس المشتم أخا اليماني، ثماني وسداسي ما أحدهما للآخر سي^(١))، وهو جواب يؤكد فيه أن هوية الشعر تتحدد بايقاع أوزانه ونغم قوافيه لا بدلالته ومعانيه، ولعل الاعتماد على المعاني يسهل أكثر من غيره معرفة الفروق بين الأبيات المتشابهة الروي، ولكن الشاعر كان متمسكاً بتصوره النقدي الثابت الذي يجعل الأشعار موسيقى تتوجه إلى السمع قبل أن تكون معاني يتركها العقل. ويطرد هذا الميل إلى تقديم الوجه الموسيقي للشعر على الوجه الدلالي في جل مؤلفاته، فهو في شرحه للأشعار وتحليله لها يجعل موسيقى الأوزان والقوافي شاغله النقدي الأول^(٢) خلافاً لمعظم النشراح، وعندما يشير إلى القصائد والأبيات لا يبالى بكونها مديحاً أو فخرًا أو نسيباً أو وصفاً أو عتاباً، ولكنه يعتمد أن يعرفها بقياسها إلى موسيقى المشهور من نظم الفحول، كما يتبين من مثل قوله: (ثم عملت أبياتاً في وزن:

(١) رسائله / عطية: ص 219 - 220.

(٢) انظر عبث الوليد حيث يبدو الشيخ حريصاً على تتبع كل أخطاء الوزن والقافية في شعر البحتري، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٣ - ١٨٦، والأوزان والقوافي / مجلة ص ٥٩٩، حيث يخصص مجلداً للتعريف بالأوزان والقوافي التي استعملها أبو الطيب في ديوانه. وانظر خاتمة شرح التبريزي للحماسة (الشرح الوسيط: ١٨٦/٢ - ١٨٧)، حيث يعرف بالأوزان التي ركبها أبو تمام.

بان الخليط ولو طُوعَتْ ما بانا

وقطّعوا من حبال الوصل أقرانا^(١)

وقوله: (وهذا شعر على قري «أقفر من أهله ملحوب»)^(٢). ورغم أنه جعل القصائد التي نظمها ابن القارح متقرباً إلى خازن الجنة مديحاً من حيث غرضها، لم يجعل التقرب بالمعاني المادحة المبتكرة، ولكن بالأوزان والقوافي المتنوعة لأنها لديه هي حقيقة الشعر: (وانصرفت بألمي إلى خازن آخر يقال له: «زُفر» فعملت كلمة ووسمتها باسمه في وزن قول «لبيد»:

وهل أنا إلا من ربيعة أو مُضَر

تمنى ابننّاي أن يعيش أبوهما

وقربت منه فأنشدتها فكأنني إنما أخطب ركوداً صماء لأستنزل أبوداً عصماء، ولم أترك وزناً مقيداً ولا مطلقاً يجوز أن يوسم «بزفر» إلا وسمته به)^(٣).

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٠.

(٢) نفسه: ص ٢٤٤.

(٣) نفسه: ص ٢٥١.

الفصل الأول

إيقاع الأوزان

لم يغفل الشيخ - كما أوضحنا - أهمية القافية في بناء الشعر، ولكنه لم يجعل لها نظرياً الأهمية التي للوزن، فماهية الشعر لديه تتحدد بوزنه، وما سواه شرائط كما دل على ذلك تعريفه للشعر. وإذا كان أبعد تأثير القوافي في الكلام أن تجعله مسجعاً، فإن تأثير الوزن يظهر في جعله هذا الكلام موقعاً، و(الموزون أنهب لما في صدر المحزون، وما سجع دونه وإن رجع، والقول المبتوث كالبعير الأورق لا ينبعث وهو محتوث)^(١). وبديهي أن تكون المعاني أعجز من القافية على منافسة هذا العنصر الجوهري، فموسيقى الشعر لديه مقدمة على معانيه كما ذكرت، وتقدم الوزن على القافية يجعله الموجه الأول لبناء هذه المعاني، بل إن بعضها لا يكون - لديه - إلا وسيلة لإقامة الوزن: (... فإنما قال: «يغنيك» حتى يتفق له الوزن، ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: يؤذن لك، أو: ينبهك، أو: يطربك، لعدل إليه)^(٢). لكن هذه المكانة التي يحتلها الوزن في البناء الشعري ليست فضيلة مطلقة لأنه المقتل الأول للشعرية، فالإخلال بالقافية يجعل النظم معيباً لكنه لا ينفي عنه صفة الشعر، أما الإخلال بالوزن فيخرج به - ولو كان يسيراً - إلى النثرية التي هي الأصل في كل كلام:

يُعَدُّ بَيْتٌ نَضَارٌ بَيْتٌ قَافِيَةٌ

لَوْ زَالَ مِنْهُ الْقَلِيلُ الْخَرْزُ مَا أَثْرُنَا^(٣)

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٣، والمقصود بالكلام المبتوث ما لم يسجع، وهو ما يسميه للمضرب.

(٢) نفسه: ص ٢٥٦، وانظر قوله في عبث الوليد، ص ١٨٦: (وقوله: «نقا الرمل»، لا فائدة فيه إلا إقامة الوزن).

(٣) اللزوم: ٥١٤/٢. وانظر قوله في: ٤٧٣/٢: بيت العلا بيت قريض ولا ... بد من الكاسر والخارم.

وانظر: ٤٣٨/١: وناظم لعروض الشعر عن عرض ... وما يحس بأن البيت مكسور، وانظر: رسالة الغفران:

ص ٣١٤، حيث يقول على لسان امرئ القيس عن زادوا الواو في أول أبياته: (وإذا فعلوا ذلك فأي فرق

يقع بين النظم والنثر).

والمرجع الأول لديه في الحكم على الأوزان وقبولها أو رفضها إلى الغريزة، لأنها ببروزها المجسد من خلال السمع^(١) تكون هادية الشاعر إلى ما يستلذ من الأوزان ومنفرته مما يستقبح منها، لكن تأخر عصور المحدثين عن زمان أهل الفصاحة جعل أصحاب الغرائز في حاجة إلى العلم بقوانين صناعة الشعر وأحكامها اللطيفة لتقويتها وصونها من الضلال والتساهل، وهذا التساهل هو ما حذر منه ابن خلدون حين دعا المقبلين على صناعة الشعر إلى مراعاة (اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة)^(٢)، ولا تتأتى هذه المراعاة إلا بمعرفة علم العروض والإحاطة بقواعده ودقائقه. وقد كشف أبو العلاء بالأشعار الكثيرة التي عبر عن حيرته أمامها^(٣) عن أنه كان يعتقد أن غرائز الفصحاء القدماى أنفسهم لم تكن تسلم من مثل قول هذا الضلال، ففي قول زهير:

وَلِنِعَمَ حَشْوِ الدَّرَجِ أَنْتَ إِذَا

نَهَلْتُ مِنَ الْعَلِقِ الرِّمَاحُ وَعَلَّتْ

(الشطر الثاني زائد على الشطر الأول بثلاثة أحرف. وكذلك قول الآخر:

وَلَقَدْ هَدَيْتَ الرِّكْبَ فِي دِيْمُومَةٍ

فِيهَا الدَّلِيلُ يَغْصُ بِالْخَمْسِ

فهذا زيادته في شطره الأول، وهي ثلاثة أحرف)^(٤). وفي أبيات أبي مارد الشيباني مالت الغريزة إلى إيقاع الرجز التام فخرجت بالشعر إليه من البسيط^(٥)

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة).

(٢) المقدمة: ص ٥٧٠.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة)، ورسالة الغفران: ص ١٩٧ وص ١٧٤، ٢٦٢، ٢٢٧، ٢٢٨، والصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، ٤٣١، ٤٥٢، ٤٧٠، ٥٤١، ٥٤٣.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠.

(٥) قوله: لو وصل الغيث إثنين امرأ.... انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٤١ - ٥٤٣.

الثالث (الضرب المجزؤ المذال)، وضعف العلم بالأوزان في رأيه هو الذي سهل على الغريزة هذا التسلط والزيغ الإيقاعي، لكنه كان يتجنب محاسبة القدماء على مثل هذه الأشعار المضطربة المحيرة بمعايير الأقيسة والقوانين العروضية التي لم تكن معروفة لديهم^(١). أما المحدثون فقد كانوا لديه مطالبين بمعرفة الأوزان وأصربها وما يعترئها من زحافات وعلل، ومحاسبين على أي إخلال بها إذا كانوا يستطيعون تلافيه بمعرفة أحكامها العروضية:

كصحيحة الأوزان زادتها القوى

حرفاً فبان لسامع نكراؤها^(٢)

إن الشيخ يرفض أن تصبح صناعة الشعر نظاماً متكلفاً تتسلط فيه أقيسة العلم وقوانينه وتحل فيه محل الغريزة، لكنه لم يكن يعفي الشعراء من معرفة هذه الأقيسة، لأنها تجعلهم من أهل الخبرة القادرين على الانتباه إلى أيسر تغيير يدخل الوزن فيعرض موسيقاه للاختلال والضعف، وتقيهم (مما يلحق ذوي السن، فإنهم ربما صاروا يكسرون الأبيات ولا يشعرون)^(٣)، وليس تذكيره أحد أصدقائه بأنه (يعرف الحكاية عن البحرني أنه كسر في قوله:

ولماذا تتبع النفس منه شيئاً

جعل الله الفردوس منه جزاء)^(٤)

وكذا وقوفه عند الأبيات الكثيرة^(٥) التي كسر فيها هذا الشاعر الكبير أوزان الشعر وأخل بموسيقاها، إلا تحذيراً للشعراء من شرك الاستغناء بالغريزة عن أحكام

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣٢٠.

(٢) اللزوم: ٥٥/١.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٥٥.

(٤) نفسه: ص ١٥٥. وفي عبث الوليد (ص ٢٦): ولماذا تكره النفس شيئاً... جعل الله الخلد منه بواء وفي ديوانه (ص ٤٠): (ولما تتبع النفس شيئاً...)، والراجح أن «منه» في صدر البيت مقحمة، لأن الخلل الذي أشار إليه أبو العلاء في عبث الوليد وكذا العلماء موجود في العجز (الفردوس).

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٢٧، ١٥٧ - ١٥٨. وانظر ما تقدم: القسم الثاني (عجائب البحرني).

العلم، فمكانة البحري بين نظرائه لم تمنعه عندما عول على طبعه وحده من النزول بالاستعمال إلى رداة لم يجد الشيخ - وهو يتأكد من صحة نسبتها إلى هذا الشاعر المشهور - أليق لوصفها من كلمة عجائب^(١).

ورغم استشهاد الشيخ ببعض آراء الأخفش^(٢) العروضية واستثنائه بأقوال غير قليل ممن ألفوا في علم العروض^(٣)، تظل المنظومة الخليلية^(٤) مرجعه العلمي الأول في تحليل أبنية الأوزان وصوغ قواعدها وأحكامها، لا لأنه كان يرى آراءه أصح من غيرها ولكن لأنه كان المصدر الأصلي والأول في هذا العلم، والأصول لدى الشيخ مقدمة على غيرها ولو تضمنت ما يخالف القواعد والأقيسة^(٥). لكن هذا التمسك العلمي بأقوال الخليل لا يعني أنه كان يأخذ بكل ما قاله، فغريزته المتمرسية كانت لديه فوق أحكام الخليل وأقيسته نفسها، والمقبول منها هو ما أقرته ولم تنفر منه. أما ما نفرت منه من الاستعمالات والأبنية الإيقاعية التي ذكرها الخليل وحكمت بغرابته عن الشعرية العربية الأصلية، فقد رفضها غير متحرج من اتهام واضح علم العروض بصنع أبياتها وافتعالها للاحتجاج بها، كما نجد في قوله: (والخزل يروى عن الزجاج بالخاء، وقال غيره هو الجزل بالجيم، وهو سقوط فاء مستقل في الكامل فيحول إلى مفتعلن، وقد وضع الخليل لذلك بيتاً مصنوعاً لأنه جاء بالخزل في ستة مواضع وهذا ما لا يعرف... وإنما يعرف الخزل في شعر العرب لجزء مفرد في البيت.... والوقص

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٥٧، حيث قوله: (ولأبي عبادة في شعره عجائب).

(٢) نفسه: ص ١٤٥، حيث قوله مثلاً: (إذا أنشد البيتان بالهمز ففي الوزن شيء، تنكره الغريزة وليس بنقص، وهو عند الأخفش زيادة، وعند الخليل رد إلى الأصل). وانظر رسائله / عطية، ص ١١٣.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣١٩، حيث يشير إلى أن الزجاج كان يذكر زحاف الخزل بالخاء مخالفاً من ذكره بالجيم. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٥، حيث يشير إلى أن أبا عبيدة كان يسمي الإقعاد بالإقواء.

(٤) انظر إشارته إلى عروض الخليل في الصاهل والشاحج: ص ٥٤٩. وانظر: ص ٦٤١، حيث يشير إلى دوائره الخمس، و. ص ٦٨٣، حيث يشير إلى طريقة فك الأوزان داخل كل دائرة، وانظر: ص ٦٨٦، حيث يذكر طريقة التقطيع التفعيلي والكتابة العروضية.

(٥) انظر ما تقدم: القسم الأول، حيث الإشارة إلى قبوله آراء الجيل الأول من الرواة رغم اعتلال المروي، وإلى رفضه لتظير ذلك عندما يصدر عن متأخر.

في الكامل أن تسقط سين مستفعلن فيحول إلى مفاعلن، وقد وضع الخليل لذلك بيتاً مصنوعاً، وهو قوله:

يَنْبُ عَنْ حَرِيمِهِ بَنْبَلُهُ
وَسَيْفِهِ وَرَمَحِهِ وَيَحْتَمِي

فهذا موقوف في ستة مواضع، وإنما تجيء العرب بذلك في جزء واحد من البيت، فإن زاد ففي جزأين^(١).

إن معرفة الأوزان وقواعدها كانت تعد لديه قوة علمية مكتسبة تكمل الاستعداد الشعري الفطري، وتمنع أصحاب الغرائز المضطربة من الانحراف الإيقاعي في عصر فُقد فيه المسموع الفصيح، ولذلك لم يكتف بالتأليف المدرسي في الأوزان^(٢)، ولكنه جعل جل مؤلفاته^(٣) دروساً غير مباشرة في موسيقى الشعر وإيقاعاته، إلا أن ما يميز هذه الدروس كونها أحكاماً علمية / غريزية تصدر عن شاعر ناقد خبير^(٤) بالشعر وصناعته، لا عن عالم كالخليل لم يستطع رغم علمه الواسع أن يكون في ما نظمه شاعراً^(٥). إن الشيخ في تصنيف للأوزان يتبنى نظرية الخليل في القول بالدوائر ولا يخرج عن الأوزان الخمسة عشر^(٦) التي ذكرها فيسمى أحياناً الصورة الدائرية للوزن - مستعملًا كان أم مماثلاً - جنساً^(٧) مستعيراً نفس المصطلح الذي استعمله

(١) الفصول والغايات: ص ٣١٩.

(٢) تشير المصادر إلى أن له كتاباً في العروض سماه مثقال النظم، فضلاً عن جامع الأوزان. انظر معجم الأدباء: ١٦٢/٣.

(٣) انظر العروض والقوافي عند أبي العلاء: ص ١٠ - ٤٩ - ٥٠، وأبو العلاء ناقدًا ص ٢٣٥.

(٤) المقصود أنه كان من أهل الخبرة، والخبرة مصطلح يعبر به الشيخ عن تكامل الغريزة والعلم. انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ٧٠/١، حيث يجعل ابن قتيبة بعض أبياته نموذجاً للشعر الذي تأخر لفظه ومعناه، ويصفها بأنها رديئة كثيرها من أشعار العلماء.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ - ٥٤٩.

(٧) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٦٤١، حيث قوله عن الدائرة الرابعة: (وهي واسعة تشتمل على أجناس كثيرة منها مستعمل ومنها سهل)، وانظر: ص ٥٤٩، حيث قوله: (وهذه الألفاظ الغزتها عن أجناس الشعر التي رتبها الخليل... فهذه أجناس العروض الخليلية.).

الخوارزمي^(١)، ويسمى الصورة المستعملة منه أضرباً^(٢) وأوزاناً^(٣) وبحوراً^(٤)، ويؤكد أن (أجناس كل دائرة لا يمكن أن تحل في الدائرة الأخرى)^(٥)، وهو حكم يستضعف من خلاله كل الأشعار التي خلط فيها الشعراء بين وزنين متقاربين في الغريزة، لكن هذا التصنيف يظل في مجمله تصوراً علمياً مدرسياً لايقاعات الشعر العربي، أما التصور الذي صدر عنه في نظم دواوينه وأشعاره فقد بناه على تصنيف نقدي جمالي يرسم للأوزان والأضرب خريطة فنية واسعة ميز فيها بحسه الشعري الغريزي الايقاعات بعضها من بعض، بقوتها وجزالتها أو تخنثها وليونتها وضعفها، أو شدوذها وندرتها، أو غرابتها واضطرابها، أو بصغرها وحقارتها أو ركاكتها وتكلفها.

والمعيار الأول الذي يستند إليه الشيخ في هذا التصنيف الجمالي هو طول الايقاع وقصره اللذان يتحددان بعدد الأجزاء والحروف والحركات^(٦)، ولتشخيص هذا التفاوت يستعير الشاعر الناقد من البناء الاجتماعي مظاهر الغنى والفقر في حياة الناس، فيجعل قصور الملوك مثلاً للبحور الطويلة الشريفة وأكوخ الضعفاء والعبيد مثلاً للقصير المحتقر منها: (وما كان من بيوته مبنياً على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمان فهو يشبه ما كان من الشعر على ثمانية أجزاء، وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم تشابه من الموزون قول الشاعر: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، وقول الآخر: (إنا محيوك فاسلم أيها الطلل)، وما كان نحو ذلك.

والذي يبنى من بيوتهم على ستة أعمدة أو من ست نسائج يشبه ما كان من الشعر على ستة أجزاء مثل قول عنترة: (هل غابر الشعراء من مترم)، وقول عمرو بن كلثوم: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا)، وما كان مثل ذلك وهو كثير. وهذه دون تلك في الرتبة،

(١) انظر مفاتيح العلوم: ص ٧١. وقد ورد نفس المصطلح لدى ابن رشيق في العمد: ١٣٥/١.

(٢) انظر قوله مثلاً في الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨: (فمثلهن مثل الضروب الثلاثة الأخيرة من البسيط).

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨، حيث قوله عن نفس الأضرب: (وهذه الأوزان الثلاثة لا يستعملها المحثون).

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٤، حيث قوله مثلاً: (فبحر الرجز والسريع).

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٤١.

(٦) انظر مثلاً الفصول والفتايات. ص ٣١٨، حيث إشارته إلى أن الكامل وزن يجتمع فيه ثلاثون حركة لا تجتمع في غيره من الأوزان.

وهي لمن دون الأمراء. وما كان من بيوت البادية على أربعة أعمدة أو مبنياً من أربع نسائج فهي بيوت العامة منهم تشبه من الموزون ما كان على أربعة أجزاء... وما كان من بيوتهم على ثلاثة أعمدة أو مبنياً من ثلاث نسائج، فتلك بيوت الضعفاء والعبيد تشبه من الموزون ما كان مشطوراً على ثلاثة أجزاء... وما كان من بيوتهم على عمودين فهو ما لا يمكن أن يكون بيت بونه يشبه من الشعر ما كان على جزأين... وهو المنهوك من الشعر^(١). ويعد الشيخ تماسك الوزن ومتانته وقدرته على حماية انسجامه^(٢) الإيقاعي من ثقل بناء بعض الألفاظ، معياراً آخر لترتيب البحور، فلفظ «عُلبط» (اجتمع فيه أربعة أحرف متحركة فنقل في السمع ولم يذل لركوبه كل وزن، ولكنه احتمله بعض الأوزان لكثرة حروفه، واحتمله بعضها لخفته ومهانتة، فأمكن أن يدخل هو ومثله في الوزن البسيط لأنه من ملوك الشعر... إلا أن الطويل أولى بالملك من البسيط، ألا ترى أنه لم يقبل «علبطاً» ونحوه لأن الملوك لا تحتل تثقيب العامة، واحتمله البسيط لأنه وزير الملك، والوزراء واجب عليهم حمل الأثقال. ومما احتمل فيه البسيط كلمة تجري مجرى «عُلبط» في اجتماع المتحركات قول النابغة:

فحسبوه فالقوه كما حسبت

تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد

فاحتمله هذا الوزن لعظم شأنه في نفسه، ولأنه يرى حمل الأعباء عن الملك فريضة مؤكدة. وأما الوزن الذي يحتمل «عُلبطاً» ونحوه لخفته ومهانتة فبحر الرجز والسريع^(٣). وليس هذان المعياران نفساهما إلا صياغة نقدية لمعيار أصلي عام ينطلق منه الشيخ في تصويره للشعرية هو نسبة شيوع الاستعمال لدى فصحاء العرب القدامى أصحاب الغرائز السليمة، لأن أساليب الفصحاء الشائعة هي السند الأول لغريزته في نقد الشعر وتدوقه. ويظل هذا التصور الفني لجمالية الأوزان في جوهره مظهرًا من عدة مظاهر فنية

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٥ - ٥١٧.

(٢) انظر حديث حازم القرطاجني عن الأوزان وما اشترطه فيها من انسجام. منهاج البلغاء: ص ٢٢٦ - ٢٦٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٣ - ٥١٤.

أكد بها الشاعر الناقد انتسابه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية^(١) وتمسكه بأصوله النقدية، وهو المذهب الذي أثبت به حذاق الشعراء بعد أبي نواس أن سر جمال الشعر العربي يكمن في بداوته المطربة التي رسم الفصحاء الجاهليون صورتها الأولى. ولتتبع موقع أشعاره المختلفة من هذه الخريطة يمكن تقسيم الإيقاعات الشعرية كما صورتها غريزته التقسيم الآتي: أوزان المتجزئين الشريفة والقوية، ثم الأوزان المستلانة الخفيفة والمختنة، والمقصرة والصغيرة، والمرفوضة الغريبة والشاذة النادرة، والمهجورة والمتكفة، والمراحة. ومما يجدر التنبيه عليه هنا أن الشيخ لم يكن يعد علاقة النسب الدائري التي تجمع بين أجناس كل دائرة^(٢)، وعلاقة النسب الجنسي^(٣) التي تجمع بين أضرب كل جنس^(٤)، علاقة شعرية جمالية رغم كونها علاقة عروضية، فالسمع لديه قد ينبو عن أضرب وزن ما بعينها، ويلتذ لأخواتها من نفس الوزن غير أنه بالنسب العروضي الذي يجمعها، وهو ما يجعل الخريطة الفنية التي رسمها خريطة أضرب لا خريطة أجناس.

ويعني هذا أن الوزن الواحد لديه قد يكون بأضربه المتعددة موزعاً بين رتبة القوة والشرف ورتبة أخرى مستضعفة، بل إن الضرب الشريف نفسه يكون معرضاً - لما يدخله من زخافات - لأن يصبح رغم قوته الأصلية إيقاعاً نابياً تستقبه الغريزة وترفضه، ومراعاة لذلك اثرتنا - حفاظاً على جمالية التصنيف - وضع كل ضرب استعمله الشيخ في نظمه في موقعه من الخريطة الإيقاعية الجمالية التي رسمها، رغم ما في ذلك من تجاوز للتصنيف العروضي المدرسي الذي يعرض كل وزن من خلال أضربه مجتمعة. أما النسب الإحصائية التي وضعها بعض الدارسين^(٥) لأوزان السقط واللزم فتعد عديمة الدلالة فنياً ونقدياً، لأن الإحصاء بني فيها على الجنس العروضي أي الوزن الدائري النظري، لا على الأضرب التي كانت لدى أبي العلاء بتفاوتها قوة وضعفاً هي المعيار الحقيقي لتصنيف الإيقاعات وتوجيه النظم.

(١) أو قصيدة البداوة الجديدة. أو قصيدة التبادي. انظر ما تقدم: القسم الثاني (النسب الشعري).

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١، حيث يقول عن المديد: (ليس بعجيب فسل من ظهر نجيب ..).

(٣) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧ - ٥٧٨، حيث يشير إلى قوة الضربين الأولين من البسيط وضعف الثلاثة الأخيرة وكأنها ليست من نفس الوزن الشريف.

(٤) سبقت الإشارة إلى أنه يسمى الوزن الدائري في صورته الرياضية الأصلية جنساً.

(٥) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٨٩ و ٣٩٣. وانظر لغة الشعر: ص ٩.

المبحث الأول أوزان المتجزلين

يحتكم الشيخ إلى نسبة شيوع استعمال الأوزان في الموروث الشعري الفصيح، وإلى طولها وانسجام موسيقاها، فتهديه غريزته إلى أن يختار من بين أوزان الشعر العربي كلها أضرباً بعينها من أربعة أوزان دائرية هي الطويل والبسيط والوافر والكامل، ليجعلها لشرفها وقوتها في الطبقة الأولى التي تلو على ما سواها من إيقاعات الشعر العربي، حائلاً الشعراء بطريقة غير مباشرة على ركبها، ومفسراً ضمنياً عنايته بها في منظومه وأحكامه النقدية. لكنه وهو يستند إلى نفس المعيار ينتهي بعد مقارنته أوزان هذه الطبقة بعضها ببعض إلى أنها هي نفسها تتفاوت في التقدم، فيجعلها رتبتين: رتبة الأوزان الشريفة وهي الرتبة الأولى، ثم رتبة الأوزان القوية وهي الرتبة الثانية، لكن هذا الترتيب يظل داخل حدود الجزالة نفسها، فأوزان هذين الرتبتين كلها كانت لدى الشيخ هي أوزان المتجزلين والفحول.

أولاً - الأوزان الشريفة:

يقيس الشاعر البناء الثماني إلى البناء السداسي في الأوزان المستعملة فيخلص إلى أن الإيقاع الثماني الأجزاء هو أجزل الأبنية وأقواها، والبناء الثماني اكتمال موسيقي يتفرد به وزنان فقط دون باقي الأوزان هما الطويل والبسيط. إلا أن ذلك الاكتمال الشريف القوي يظل لديه خصيصة في الأضرب لا في الجنس الدائري نفسه، ف (الأوزان التي تتقدم في الشعر كله خمسة: ثلاثة هي ضروب الطويل بأسرها،

والضربان الأولان من البسيط^(١). ومثل هذا التحديد الصريح للأضرب التي تتقدم في الشعر العربي كله، يلزم الدارسين لآرائه النقدية في موسيقى الشعر بآلا يحملوا إشارات التي يثني فيها على بعض الأوزان بذكر أسمائها إلا على الأضرب التي استحسنها منها. فمثل قوله: (والبسيط والطويل ليس في الشعر أشرف منهما وزناً، وعليهما جمهور شعر العرب...) ^(٢)، قد يفسر بأنه استحسان مطلق لهذين الوزنين لأنه وصفهما جميعاً بأنهما أشرف إيقاعات الشعر، لكن الإطلاق يظل صحيحاً بالنسبة للطويل وحده لأن أضربه كلها قوية لدى الشيخ، أما البسيط فالشرف والقوة فيه مقيدان بالضربين الأولين فقط كما هو بين في كلامه السابق.

إن الرتبة الأولى في الشعر هي رتبة الأوزان / الأضرب التي يسميها لشرفها ملوك الشعر^(٣)، وهي كما أوضح في أحد مصنفاته: (خمس، الطويل بضروبه الثلاثة، والضربان الأولان من البسيط)^(٤)، ويسمي الدائرة الأولى دار الملك لجمعها بين هذين الوزنين الشريفين. وقد بلغ مجموع ما نظمه من هذه الأضرب في سقط الزند (٤٢،٦٢ ٪)، وفي اللزوم (٤٨،١١ ٪)، وفي الدرعيات (٤١،٩٣ ٪)، لكن هذا الاشتراك في اعتلاء رتبة الشرف لم تمنع الشيخ من أن يصنف هذين الوزنين نفسيهما تصنيفاً ثانياً يصير فيه الطويل (أولى بالملك من البسيط)^(٥) فيصبح وحده الملك لأنه (أشرف وأجل)^(٦)، وذلك لسلامة أضربه مطلقاً من النقص، بينما يصبح أخوه في دار الملك - بركاكة أضربه الثلاثة الأخيرة^(٧) وباحتماله الثقل الذي أنف منه الطويل - مجرد وزير^(٨) إلى جانب سيده الملك، وهو ترتيب ذو دلالة نقدية صريحة تفسر نسبة توزيع هذين الوزنين في مثنى الشعر.

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٣.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٣ و ٥٧٧.

(٤) الفصول والغايات: ص ٢١٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥١٢.

(٦) نفسه: ص ٥٨٢.

(٧) نفسه: ص ٢١٢، حيث يصف للضرب الثالث من البسيط بالهوان، والأضرب الثلاثة الأخيرة بالركاكة والضعف والاكسار.

(٨) نفسه: ص ٥١٣.

I- الطويليات:

يذكر الشيخ أن (العرب كانت تسمى الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم)^(١)، ويبدو أن هذه الخصيصة لم تتأثر بالتحول الذي عرفه الشعر العربي في تاريخه الممتد، فهذا الوزن هو البحر الوحيد التي ظلت نسبة استعماله عالية ومستقرة رغم افتتاح الشعراء المحدثين بالبحر القصيرة في عصور الحضارة والترن. وتعود هيمنة هذا الوزن على أنواق الشعراء في كل العصور^(٢) إلى تفوقه على ما سواه من البحور بامتداد إيقاعه وتصاعده^(٣) وصفاء موسيقاه، وملاءمته لمعظم الأغراض الجادة الجليلة الشأن. وقد وصفه الشيخ بأنه أتم وزن^(٤)، وهو يقصد سعة مجاله الموسيقي الذي يظل في أضربه كلها محافظاً على اتساعه وامتداده، فالطويل لديه (أطول القريض، وأكثر ما يكون ثمانية وأربعين حرفاً وذلك إذا صرع أوله)^(٥).

إن صور الاستعمال الإيقاعي في هذا الوزن تبدو محدودة إذا قيست بنظيرتها في البحور الأخرى، وقلة ما يدخله من الزخاف يمنع هذه الصور من أن تتنوع وتزداد، لكن ذلك لا يسيء إلى موسيقاه إن لم يكن السبب في محافظة مجاله عليها، فالطويل ينفرد من بين كل البحور بأنه الوزن الذي لا يجزأ كما يشهد على ذلك خلو المصادر من أية صورة مسموعة للطويل المجزؤ^(٦)، ويختص دونها بسلامته من العلل إلا علة واحدة هي الحذف^(٧)، وقد جعلت منه هذه الخصيصة البحر المحبب لدى شعراء القصيدة

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٢) انظر موسيقى الشعر: ص ١٩١، حيث الإشارة إلى أن ثلث الشعر العربي ورد على الطويل

(٣) انظر تفصيل الكلام على موسيقى الطويل في القصيدة عند مهيار: ص ٤٤٥ وما بعدها.

(٤) انظر قوله: فإن الوزن وهو أتم وزن يقام صفاه بالحرف الطويل. سقط الزند / ش: ص ١١٤٧. وانظر شرح البيت في التوير: ٣٦/٢.

(٥) ضوء السقط: ورقة ٦٦ / ١ تحقيق: ص ١٨٩.

(٦) أشير إلى بيت مجزؤ مفتعل هو قوله: قفا نيك من ذكرى الشباب . ومن ذكر ليلي والرياب. ولم يشر الشيخ في مصنفاته إلى هذا البيت حتى في سياق تعرضه للأبنية للصنوعة المتكلفة، وهو ما يفيد أن تاريخ وضعه متأخر. انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٤٤.

(٧) لا نعتبر علة القصر التي ذكرها الأخفش، لأنها ترتبط بضرب رابع شاذ يشك الشيخ في كونه قد استعمل كما سنبين.

البدوية الحضرية الذين وجدوا في جلاله وجزالته القوة الإيقاعية التي يبنون عليها أشعارهم المتبادية^(١)، ولم يكن أبو العلاء في استثماره موسيقى هذا الوزن الشريف مختلفاً عنهم.

لقد خص الشيخ امرأ القيس وأبا الطيب بولاته الشعري فجعل الأول صفيه من بين القدماء واختار الثاني صفياً من بين المحدثين، وقد نظر في شعر الأول فوجد ما قد عمل على وزن قصيدته «قفا نبك» في قديم وحديث^(٢) لا يحصى، ونظر في شعر الثاني فوجده قد (استعمل الطويل بضروبه الثلاثة)^(٣)، فقدم في أشعاره الوزن الذي أجمع الشعراء قديماً وحديثاً على أنه أجزل الأوزان وألذها وزاده صفياه حباً فيه. فالطويلات تبلغ في ديوانه الأول الذي انتسب به إلى الشعر ٢٥ سقطية من بين ٨٢ قطعة^(٤) معظمها قصائد، وهو ما يمثل نسبة (٤٨ - ٣٠٪) أي ما يقارب ثلث الديوان. وقد استعمل فيها الأضراب الثلاثة كلها خاصاً الطويل الأول بعشر قصائد، منها لاميته:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال

وفي النوم مغنى من خيالك محال^(٥)

وخص الطويل الثالث بتسع، منها ميميته:

لقد ان أن يخني الجموح لجام

وأن يملك الصعب الأبى زمام^(٦)

بينما اكتفى في الطويل الثاني رغم تناسب إيقاع عروضه وضربه بست سقطيات فقط منها عينيته:

(١) انظر ديوان مهيار الديلمي مثلاً حيث تبلغ الطويلات ٨١ قصيدة ومقطوعة من ٣٨٦ ق.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١ - ٦٩٢.

(٣) اللامع العريزي / للموضح: ورقة ١٨٣ - ١٨٦، وانظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠١.

(٤) سبقت الإشارة إلى أن ديوان الدرديات مستقل لتأخره عن ديوان السقط، وهو ما يجعل مجموع قطع الصورة المشهورة للديوان موزعة بين ٨٢ قطعة يتكون منها سقط الزند، و٣١ قطعة يتكون منها ديوان الدرديات.

(٥) سقط الزند / ش: ص ١٢١١.

(٦) نفسه: ص ٦٠٢.

تحية كسرى في السماء وتُبْع

لربِّعك لا أرضى تحية أربع^(١)

ولا نجد في أحكامه النقدية ما يمكن أن يعد تفسيراً لتقديمه الطويل الثالث على الثاني في الاستعمال، ولكن بعض آرائه المتفرقة تتضمن ما يسمح لنا بأن نرد هذا التقديم إلى خصيصتين في العروض والضرب يبدو أنه راعاهما حرصاً على التجويد، أولاهما أن عروض الطويل تتميز من بين كل الأعاريض باستقرارها وتبائها على صورة إيقاعية واحدة لا تفارقها^(٢): (... كما قبضت عروض الطويل فلم ينشرها أحد من الفصحاء المتقدمين ولا نشرها أحد من فحول الإسلام، غير أن «الجعفي» فعل ذلك في كلمته التي أولها: (لجنية أم عادة رفع السجف)، وهو قوله:

تفكره علم ومنطقه حكم

وباطنه بين وظاهره ظرف

وقد عابه عليه إسماعيل بن عباد صاحب. وإنما يزول قبض هذه العروض في التصريح إذا وقع في الضرب الأول^(٣). وإذا كان هذا الثبات مظهر قوة فيها فإن ما يزيدها قوة وشرفاً أنها أيضاً العروض الوحيدة التي تتحكم في أضرب الوزن كلها دون أن تشاركها عروض أخرى في ذلك، أو يفلت من تحكمها ضرب من الأضرب، وهذا في رأي الشيخ علو شأن يستحسن صوته بتجنب الإكثار من قبض الضرب وإن لم يستقبح: (... لأنني إذا جعلت للشعر ملوكاً، وكان الطويل - ومنه ثلاثة أملاك - تضمه عروض واحدة، فالعروض إذن لها شأن عظيم^(٤)). والخصيصة الثانية

(١) سقط الزند: ص ١٤٨٧.

(٢) إلا شذوذاً كما في قول النابغة: جزى الله عيساً عيس ال يغيض ... جزاء الكلاب العاويات وقد فعل. انظر

ديوانه / فيصل: ص ٢١٤، حيث غيرت الرواية لتجنب القبح والشذوذ. وانظر رسائله / عطية: ص ١١٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣ - ٥٨٤، وانظر الفصول والغايات: ص ٩٥، حيث قوله: (وهذا الوزن تكون عروضه مقبوضة أبداً إلا في التصريح)، ورسائله / عطية: ص ٣٧، وقوله في اللزوم: ٩٧/٢.....

عروض طويلة قبضها ليس ببسط.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١.

أن الضرب الأول بسلامته من القبض يبنى على ٤٧ حرفاً فيحافظ على انبساطه وامتداده، ويكون بذلك أطول إيقاع مستعمل في الشعر العربي^(١) كما أوضح في قوله: (ولتصبح يدي بما أملك منبسطة كانبساط الضرب الأول من الطويل...) ^(٢)، وأن الضرب الثالث بلزوم الردف فيه رغم عدم اجتماع الساكنين، يمكن المنشد وهو يمد الصوت قبل الروي من أن يعود بموسيقى الطويل إلى الزمن الكامل الذي يستغرقه إنشاء الوزن في صورته النظرية، وقد ذكر سيبويه^(٣) أن الردف في الضرب المحذوف إنما يلتزم لتعويض النقص الذي يلحق الوزن نتيجة الحذف منه.

ويبدو أن العروضيين بأقيستهم وقواعدهم لم يستسيغوا هذا اللزوم لخروجه عن القاعدة، فحاولوا الاعتذار عنه كما أوضح ذلك الدماميني في قوله: (فإن قلت: حكم العروضيين بلزوم الردف في الضرب الثالث من الطويل مع أنه لا يدخل تحت ضابط اللزوم، فإنه لم يلتق فيه ساكان وهو ظاهر وليس المحذوف منه متحركاً أو زنة متحرك، بل المحذوف منه حرفان متحرك وساكن: فما وجه التزام الردف فيه، قلت: هو مشكل على هذه القاعدة، وقد اختلفت الطرق في الاعتذار عنه فقيل: إن الردف عوض من لام مفاعيلن خاصة، لأن النون شأتها أن تحذف للزحاف حشوًا، وما يحذف للزحاف لا تعوض العرب منه شيئاً).

وأكثر العروضيين على هذا الجواب، وزعموا أن سيبويه إليه أشار في الكتاب في أبواب الإدغام بقوله: كل شعر حذف من بنائه حرف متحرك أو زنة حرف متحرك فلا بد فيه من الحروف اللين للردف نحو: (وما كل مؤت نصحه بلبيب)، فمثل بمحذوف الطويل^(٤).

(١) أما الحروف الثمانية والأربعون التي يتكون منها الطويل واللمديد والبسيط في الدائرة الأولى فتعد صورة رياضية نظرية لا علاقة لها بالاستعمال، أي أنها شبه معدومة شعريًا. والملاحظ أن البيت المصروع في الطويل الأول يتكون من ٤٨ حرفاً، لكن ذلك لا يعد صورة إيقاعية لأن التصريع ليس إلا انتقالاً عارضاً للضرب من العجز إلى الصدر المصروع للتعريف بالهوية الإيقاعية القصيدة.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩٤.

(٣) انظر الكتاب: ٤/٤٤١.

(٤) العيون الغامزة: ص ٥٤.

لكن الشيخ لم يكن يعد ذلك إشكالاً لأنه كان ينظر إلى لزوم الرفع فيه من زاوية جمالية تحدها الغريزة لا زاوية علمية تحدها القواعد القياسية، ولذلك لم يعتبر هذا اللزوم خرقاً للقاعدة العروضية ولكنه اعتبره صوتاً لهذا الضرب الشريف من أن ينزل إذا فارق الرفع إلى رتبة الأوزان الضعيفة المستقبحة، فيلين ويرك ولو كان الشاعر من الفحول المجودين: (وهذا الوزن الذي زعم سيبويه أنه لا يفارقه اللين لا يوجد في شعر العرب إلا على ما قال، ولو فارق الرفع اللين لضعف وقبح كما ضعف قول امرئ القيس:

ولقد رحلت العيس ثم زجرتها
وهنا وقلت عليك خير مَعَدَّ
وعليك سعد بن الضباب فسَمَّحي
سيراً إلى سعدٍ عليك بسعدٍ

أفلا تسمع هذه القافية كيف ضعفت لفقد اللين^(١). إن أهمية الضرب المحذوف تعود كما تبين إلى كون ما قبل الروي فيه حرف لين، واللين - رغم كونه في التقطيع العروضي يعتبر حرفاً ساكناً - يعد في الإنشاد مجموعة من الحركات، وهو مقياس تشبث به علماء القراءات في تحليلهم للمد^(٢)، وأبو العلاء كان كثير النظر إلى القراءات القرآنية^(٣) في تذوقه لموسيقى الشعر. لكن هذا التفاوت في استعمال أضرب الطويل لا يغير من كون الشيخ كان يعد هذه الأضرب الثلاثة كلها ملوكاً، ويعد جنسها نجيب القريض^(٤).

وخلافاً للرتبة التي احتلها في سقط الزند ينزل الطويل في ديوان اللزوم إلى الرتبة الثانية بعد البسيط بـ ٣٦٥ لزومية من ١٥٨٨ قطعة^(٥)، أي بنسبة (٩٨، ٢٢٪)،

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٢) انظر النشر في القراءات: ٣١٢/١ - ٣١٧.

(٣) انظر رسالة الففران: ص ١٥٥.

(٤) انظر اللزوم، ١٧٩/١، حيث قوله: فلن الطويل نجيب القريض أخوه المديد ولم ينجب.

(٥) نعتد في هذا الإحصاء على طبعة دار صادر، علماً بأن هناك لزوميات أخرى ذكرتها بعض المصادر ولم ترد في الديوان المطبوع، لكنها لا تغير من دلالة النسب للنوعية التي نستخلصها لقلّة عددها.

وهي نسبة تقل عن نظيرتها في السقط. وإذا كان الطويل الثاني في السقطيات قد أتى في الرتبة الأخيرة بعد الأول والثالث، فإنه في اللزوم كان أكثر أضرب الطويل وروداً، إذ بلغ ما بني عليه ١٥٨ قطعة (٩٠،٩٤ ٪)، وتلاه الطويل الأول بـ ١٢٨ قطعة (٨٠،٠٦ ٪)، بينما لم يتجاوز الضرب الثالث ٧٩ قطعة (٩٧ ، ٤ ٪)، وهي نسبة صغيرة بالقياس إلى نسبة وروده في السقط.

ويستعيد الطويل في الدرعات تقدمه على باقي الأوزان بمجيئه في ١١ قطعة من ٣١ درعية أي بنسبة (٤٨،٣٥ ٪)، وهي نسبة عالية تجعل هذا الديوان الصغير أكثر دواوينه استثماراً لموسيقى الطويل. لكن الملاحظ فيه أن الطويل الثاني أتى بقطعه السبع (٧ ق) في الرتبة الأولى وبنسبة جد عالية (٥٨ ، ٢٢ ٪) سواء بالقياس إلى مثيله في السقط واللزوم، أو إلى أخويه في الدرعات اللذين اقتسما بالتساوي أربع قطع، مما جعل نسبة ورود كل واحد منهما لا تتجاوز (٤٥ ، ٦ ٪)، أي ما يقل عن ثلث نسبة ورود الطويل الثاني.

إن كثرة الطويليات في اللزوم بالقياس إلى غيره من الأوزان مرتبطة بما كان الشاعر قد تعود ركوبه من الأبحر قبل تويته من الشعر، ولذلك فإن معيار الكثرة في هذا الديوان لا يعد ذا دلالة نقدية إلا من حيث هو شاهد على ما رسخ في طبعه من الايقاعات فلم يستطع نسيانه وهو يتحول إلى النظم والتجريب المتكلف، وإلى الأوزان الضعيفة التي ظل في جل مؤلفاته يستقبحها وينفر منها، أما تأثير التوبة نفسها فقد بدا في نزول نسبة استعماله في هذا الديوان وتخليه عن رتبته الأولى للبسيط. وإذا كان تقدم الطويل في السقط والدرعات يعود إلى كونهما من الشعر المجود الذي خصه الشاعر بكل أنواع العناية الفنية وبأشرف الأوزان، فإن تراجعه في اللزوم يفسره ما ذكره الشيخ نفسه من أن الطويل ملك الشعراء ياتف من تحمل الثقل، وأن البسيط وزيره ينوب عنه في تحمل ذلك، والقيود المتكلفة التي ألزم الشاعر بها نفسه في بناء قوافي اللزوم - فضلاً عن تراكيبها - جعلت كثيراً من الأبنية مستثقلة كما

اعترف بذلك الشيخ نفسه، وإذا كان البسيط لديه أقدر من الطويل على تحمل هذا الضعف في هذا الديوان الذي جمع فيه بين الجودة والتساهل والرداءة المتكلفة، فقد حل محله في الرتبة الأولى التي لم يستطع أن يحظى بها في السقط والدرعيات.

أما علو نسبة الطويل الثاني في هذه الأخيرة بالقياس إلى السقط فيفسره أن هذا الضرب بتساوي إيقاع قسيميه وتناسبهما، كان أنسب من الضرب الأول لهذا الغرض النبيل الذي أراد له الشاعر أن يكون محفوظاً محمّساً ومطرباً بانسجام إيقاعه الذي يلتذ له السمع فيعين الحافظة على استيعابه. ولم تكن هذه الغاية دافعه إلى نظم السقطيات، فهذه القصائد كما ذكر هو نفسه كانت شحداً للقريحة وتمرساً بأساليب الفحول والحذاق في صياغة المدائح وما يجري مجراها من أغراض الشعر الجاد^(١)، والمحافظة على جلال الوزن في مثل هذه الأغراض بتجنب النقصان منه تكون من أهم مظاهر التجويد، والطويل الأول بانبساطه هو أجل الأوزان وأتمها^(٢)، ولذلك كان في السقط مقدماً على أخويه في هذه الأغراض.

ويبدو أن صون الصورة الشريفة لموسيقى الطويل من التشويه كانت لدى الشاعر - وهو ينظم وينظر - أولى من تنزيه أصفياه امرئ القيس وحبيب وأبي الطيب عن تهمة إفساد هذه الموسيقى ببعض الاستعمالات، فامرؤ القيس لم يعتمد الطويل في غير قليل^(٣) من أشعاره باستعماله الخماسي الذي قبل الضرب المحذوف غير مقبوض^(٤)، والشيخ يعد هذه السلامة زيادة مخلة يتعجب من عدم احساس غرائز القدماء بها^(٥)، ويفسرها بأنهم لم يكونوا يحفلون بمثل ذلك^(٦) وإن كان يعده بالقياس إلى خلو جل

(١) انظر المرشد: ٣٨٩/١، حيث يصف المؤلف الطويل بأنه بحر جد وعمق.

(٢) انظر قوله في اللزوم: ٢٣٧/٢ عش يا ابن آدم عدة الوزن الذي ... يدعى الطويل ولا تجاوز ذلكا

فإذا بلغت وأربعين ثمانياً فحياة مثلك أن يوسد هالكا

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٠.

(٤) انظر قوله عن فبح سلامة هذا الجزء في الطويل الثالث:

وسلامة كسلامة الجزء الذي بالضرب لز من الطويل الثالث. اللزوم: ٢٥٠/١.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٦) نفسه: ص ٣١٧.

الأشعار القديمة منه نادرًا^(١)، لكنه ظل يؤكد للمحدثين أن عدم اعتماد الطويل الثالث قبيح في السمع رغم أن السلامة من القبض هي الأصل: (لما استعمل الخماسي الذي قبل الضرب على ما يجب له في الأصل نفرت من ذلك غرائز الناس اليوم... وإذا استعمل هذا الوزن على غير ما يجب له في الأصل حسن وقبلته الغريزة)^(٢).

ومما كان على مقيد الأوابد أن يستنكف منه في شعره قبض السباعي في قفا نبك (خمس عشرة مرة قبضاً بيئاً ليس عند المستمع هيئاً)^(٣) وإن لم يكن مكروهاً^(٤)، وكذا كفه إياه في شعره كله مرة^(٥) أو مرتين، والشيخ يعلم (أن الخليل جعل المعاقبة في الطويل بسقوط الخامس من السباعي تارة وسقوط السابع أخرى)^(٦) أو إثباتهما جميعاً، لكنه يحترس موسيقياً من الوجه الأول ويرفض الثاني ويذهب إلى (أن ثبات الحرفين في الشعر حسن)^(٧)، وأن بيت امرئ القيس في الرواية التي تثبت الحرفين مستقيم^(٨) في الغريزة ولا تنكره الحاسة إلا إذا سقط أحدهما.

ورغم استضعافه رواية البغداديين لبعض أبيات معلقة امرئ القيس بزيادة الواو في أولها، يتخذ هذه الرواية سبيلاً إلى استقباح هذه الزيادة وعدها عيباً موسيقياً تطعن به قفا نبك (على ابن حجر وتزعم أنه ألف بجر، لأنه سلك بها حزوماً وجعل بعضها مخزوماً، وذلك أن رواة البغداديين يزيدون الواو في قوله: (وكأن نرى رأس

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

(٢) نفسه: ص ٦٢٩ - ٦٣٠.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / !. عباس: ١٩/١.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٥.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٦-١٣٧، حيث يجزم بورود الكف في قوله: (ألا رب يوم لك منهن صالح)، ويذكر الاختلاف في قوله: (ألا إنما الدهر ليال وأعصر). وانظر ر. الغفران: ص ٣١٧، والصاهل والشاحج:

ص ٤٨١، ورسائله / عطية: ص ١١٠.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٧.

(٧) نفسه: ص ٤٨١، وانظر: ص ٥٨٣، حيث إشارته إلى من غيروا الرواية كراهة الكف.

(٨) نفسه: ص ٤٨١. والمقصود رواية: (ألا رب يوم صالح لك منهم)، والشيخ يرفض هذه الرواية علمياً رغم استحسانه لموسيقاها.

المجيم)...^(١)، والخرم - رغم ذكر العلماء له - ليس ضعفاً^(٢) في الموسيقى فحسب، ولكنه خروج بالنظم إلى النثرية وقبيح (فَعَلَهُ من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلاً في المنظوم)^(٣). ويمدح الشيخ في صفيه أبي الطيب (أنه كان شديد التفقد لما ينطق به من الكلام)^(٤)، لكنه يبدو غير راض عنه - رغم تعصبه له - لخرمه^(٥) الطويل في قصيدة له، والخرم لدى الشيخ نائبة^(٦) تصيب موسيقى الشعر فتفسدها، ولذلك استحسّن إنشاد من يزيد الألف في بيت أبي تمام المخروم (هن عوادي يوسف وصواحبه)، لأنه (أحسن في السمع وأجود)^(٧).

وقد رد ابن المستوفى^(٨) هذا الاستحسان عائناً على الشيخ إفساد الرواية والمعنى بإضافة همزة الاستفهام، رغم أنه لم يجعل إثبات الألف رواية ثانية أو همزة استفهام، وإنما كان مقصوده أن المنشد إذا أضاف عند الإنشاد ألفاً لا معنى لها لإقامة الوزن اختفى الخرم وحسن الإيقاع في السمع، وسما عن أن يكون مثل الذي (يفعل قبيحاً في غير دار لأنه (أي الخرم) كالخارج من بيت الشعر إذا كان أول حرف منه ليس بمتوسط فيه، فهو كالذي يفعل شيئاً ينكر عليه وهو مستند إلى جدار غير متوار به)^(٩). ويفيد هذا الاستقباح لقبض السباعي وكفه في الطويل، ولخرم أوائله وخرمها، أن

(١) رسالة النواوين/ رسائله / إ. عباس: ٢٠/١. وانظر استضعافه الرواية البغدادية في رسالة الغفران: ص ٢١٢ - ٢١٤.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٢٣، حيث الإشارة إلى نفور أدواق المحدثين من هذه الزيادة.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

(٤) رسائله / عطية: ص ١١٢.

(٥) انظر رسائله / عطية: ص ١١٢، حيث يشير الشيخ إلى قوله: لا يحزن الله الأمير فإنني ... سأخذ من حالاته بنصيب.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢١٦/١.

(٨) انظر ما نقله الحق من كتاب المأخذ في تحقيقه لشرح التبريزي لليونان أبي تمام: ٢١٦/١ (هامش). وانظر في (هامش ٢٣٠/١) ما يشبه هذا الخلاف في تعليق ابن المستوفى على اقتراح الشيخ إنشاداً لأحد أبيات الطائي تجنباً للزحاف.

(٩) الفصول والغايات: ص ١٤٦. وانظر: ص ١٤٤، حيث قوله: (ووجدت الجزء الأخرم كمسيء في غير دار، غير أنه أسند إلى جدار، فهو لذلك مبین للخرمات). ونبّه على أن اعتباره الزيادة لغير معنى محمول على ما ذكره (الفصول والغايات: ص ٣٢٠) في تنبيهه على إلغاء «خلت» في قول الشاعر: (وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور)، وكذا تنبيهه على أن «كان» ملغاة في قول الشاعر:

سرقة بني أبي بكر تسامى ... على كان للطمعة الصلاب. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٥.

أبا العلاء كان يرى أن أكمل صورة موسيقية للطويل هي التي يكون فيها سالمًا من الزحاف والخرم^(١)، فإن زوحف بما يصفه بالزحاف الخفي^(٢) لم تنكره الغريزة لأنها لا تحس به، ولا يتأتى ذلك في الطويل إلا عند قبض الخماسي: (فأما قبض ليس يبين فالقصائد به تستهين)^(٣). ويبدو أن الشاعر شغف بقبض خماسي الطويل لخفائه في الغريزة حتى أصبح ذلك خصيصة في طوليياته، ولعله كان يعد ذلك من ميزات هذا الوزن كما يظهر من مقارنته بين بيتين من البسيط والطويل: (مثل قول الأعشى:

تسمع للحلي وسواسًا إذا انصرفَتْ

كما استعانَ بريحٍ عسْريٍّ زجلُ

أول حرف ذهب منه عرف خلله وظهرت شكيته، ولم يتجمل فيصبر كما صبر قول امرئ القيس:

كدأبك من أمِّ الحُوَيْرِثِ قبلها

وجارتها أمُّ الربابِ بمأسَلِ

قد ذهب منه أربعة أحرف ولم يعلم بنهاهين^(٤). فاحتمال بيت الطويل قبضَ الخماسي في أربعة مواضع دليل لديه على جزالته، ولذلك لم يكتف بالإكثار منه فحسب، ولكنه تجاوز ذلك إلى التشبه بامرئ القيس في قبض فعولن في البيت كله:

تجاوزَه بالوئب كل طمرة

تمازَجَ في فيها نَمَّ ورؤالُ^(٥)

(١) انظر قوله في السقط / ش: ص ١١٥٩: فلو كنت شعراً كنت أحسن منشد ... سليم القوافي لا زحاف ولا خرم.

(٢) نفسه / ش: ص ١٣٠٢ حيث قوله: ما زأغ بيتكم الرفيع وإنما ... بالوجد أدركه خفي زحاف.

(٣) رسالة الندووين / رسائله / إ. عباس: ١٩/١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

(٥) سقط الزند / ش: ص ١٠٦١. وانظر:

هداه إلى ما شاء كل مهند ... يكون لأسباب الحثوف نجارا: ص ٦٤٧.

و: يغول سباع الطير ضنك قتامها فيسقط موتى أعقابا ونسارا: ص ١٤٥.

و: وتقنص أم الخشف ما أبهت لها ... فتحدث عنها نبوة وقرارا: ص ٦٣٤.

أما ما سواه من الزحافات فقد كان الطويل لديه أشرف من أن يفسد بها ولو في سياق لعبة تجريب القبح التي كان يلعبها أحياناً في اللزوميات، ورغم ذلك لم ينح أحد أضرب هذا الوزن من شرك هذه اللعبة، فتقييد الضرب الأول لديه جد قبيح كما يتبين من قوله: (ولا يعلم شيء من الشعر القديم جاء فيه الطويل الأول مقيداً إلا أن يكون شاذاً مرفوضاً، وذلك في التمثيل كقوله:

كاني لم أركب جواذاً للذة
ولم أتبطن كاعباً زائها الخلخل
ولم أسبب الرزق الروي ولم أقل
لخيلي كزّي كرة بعد ما تخذل

فمثل هذا لم يأت في الشعر القديم ولا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام إلا أن يجيء نادراً أو متكلفاً، وقد جاء في أشعار المحدثين شيء من الطويل الأول مبنيًا على الألف وهو الذي يسميه الناس المقصور فيقولون: مقصورة فلان يعنون ما رويه ألف^(١)، ووصفه إياه بالشاذ المرفوض يجعل القارئ مطمئناً إلى أن شعره يخلو من هذا الشذوذ خلوه من الضرب المحذوف غير المرفوف، لكننا نفاجأ بأنه اختار في إحدى لزومياته تقييد الطويل الأول بعد تنبيهه على قبحه وشناعته:

لعمرك ما زوج الفتاة بحازم
إذا ما الندامى في محلته غنّوا
أتى بيته بالراح والشرب لاهياً
فيما رنوا نحو الطعينة أو رنّوا^(٢)

وما كان الشيخ ليتجرأ على مثل هذا القبح عندما كان منتسباً إلى الشعر المجود في السقوط أو عندما عاد إلى التجويد في الدرعيات، ولكنه كان يحس وقد

(١) مقدسة اللزوم: ٣٧/١ ٢٨.

(٢) اللزوم: ١٢٨/٢.

تورط في نظمية اللزوم بأن تجريب هذا الشذوذ^(١) لن ينزل بالنظم إلى أبعد مما نزلت إليه بعض الأبنية التي تكلفها، ويأن الابتعاد عنه لن يعيد إليه الشعرية التي غابت بغياب السقطيات. وقد ذكر الشيخ من استعمالات الطويل نوعين آخرين هما الضرب المقصور والضرب المهتوك، لكنه لم يجعل لهما مكاناً في طوليياته كما سنبين.

II - البسيطيات:

يعد الشيخ الضربين الأولين من جنس البسيط من أملاك الشعر، ويجعلهما كأضرب الطويل من أهل بيت مملكة الشعر، لكنه يكتفي بعد هذا الوزن وزيراً بالقياس إلى الطويل. ورغم كون المجال الموسيقي للبسيط واسعاً ممتداً كنظيره في دار الملك، يبدو إيقاعه المركب مختلفاً عن إيقاع سيده، فموسيقى الطويل بامتزاج النفس الهزجي والمتقاربي فيها ذات انسياب هادئ لوقوع الوجد في أول أجزائها، بينما تبدو موسيقى البسيط باجتماع الإيقاع الخبيبي والرجزي فيها متقطعة ومتدافعة لوقوع السبب الخفيف في أول أجزائها، وهو اختلاف كان له بعض التأثير في تحديد غريزته لنسبة استعمال هذا الوزن بالقياس إلى الوافر والكامل^(٢) رغم حكمه النقدي بشرفه وتقدمه لدى المتجزئين عليهما.

فالبسيطيات الشريفة في السقط لا تتجاوز عشر قطع (١٩، ١٢٪)، ست منها من الضرب الأول (٣١، ٧٪)، وأربع من الضرب الثاني (٨٧، ٤٪). وهي نسبة جعلته - خلافاً للطويل - في الرتبة الرابعة بعد الكامل والوافر. وترتفع هذه النسبة ارتفاعاً واضحاً في اللزوميات فتبلغ (١٢، ٢٥٪) ب ٣٩٩ قطعة، يتصدرها البسيط الأول ب ٢٠٦ ق، ويأتي بعده البسيط الثاني ب ١٩٣ ق. ولم ينافسه الطويل في هذه الكثرة كما أوضحت، وهو ما جعل له الرتبة الأولى في هذا الديوان. لكن هذه النسبة العالية

(١) قد يكون وجد في قرب الواو من الألف المقصورة ما يسوغ هذا الاستعمال.

(٢) انظر كشاف نسب استعمال الأوزان الجزلة في آخر هذا الفصل.

تتراجع من جديد عندما يتحول إلى نظم الدرغيات، فتتنزل إلى (٦،٤٥ ٪) بدرعيتين اثنتين اقتسما الضرب الأول والثاني، وقد تبدو هذه القلة في السقطيات والدرغيات غريبة عن نزعة التجويد في الديوانين، ومناقضة لشهادته للبسيط بمشاركته الطويل في الشرف، إلا أن الرجوع إلى الموروث الشعري العربي يبين أنه لم يكن في ذلك مخالفا لكثير من الشعراء المجيدين، فمعاصره مهيار الديلمي الذي كان يشاركه في الانتساب إلى نفس المدرسة الشعرية لم يخصص للبسيط في ديوانه الكبير إلا ١٩ ق بينما حظي الطويل بـ ٨١ ق^(١)، وهي ظاهرة تفيد أن استعمال كبار الشعراء لهذا الوزن القوي لم يكن يقتصر بالضرورة بالإكثار منه، فالبسيط وزن مغرر يفتضح فيه أهل الركافة والهجنة^(٢)، ولذلك كان الشعراء الحذاق يحرصون على تطويع إيقاعه أكثر من حرصهم على ركوبه.

إن الاحتراس من مزالق البسيط لا يعود إلى شك هؤلاء في قدرتهم على تطويعه، ولكن إلى حذرهم من كثرة ركوبه التي تجعلهم معرضين أكثر للوقوع في شركه. ولا تعود مزالقه هاته إلى صعوبته من حيث هو بناء، لأن الشاعر الفحل لا يستصعب الأوزان التي يركبها، ولكن إلى هشاشة إيقاعه رغم قوته، فالنقصان اليسير منه قد يكون سبباً في اختلاله كما اختل قول الأعشى المطوي (تسمع للحلي وسواساً إذا انصرفت)، فبنهاج أول حرف منه (عرف خالله وظهرت شكيتيه ولم يتجمل فيصبر كما صبر)^(٣) الطويل على توالي القبض. أما إذا تتابع النقصان من البيت فإن الأذن تنكر موسيقاه وتحس باختلافها عن موسيقى غيرها من البسيطيات، كقول (الباهلي:

إني آتني لسان لا أسرُّ بها

من علو لا عجبٍ فيها ولا سحرُ

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٨١، و: ص ٤٥١، حيث الإشارة إلى تقدم الكامل والوافر عليه في الرتبة.

(٢) انظر للمرشد: ٣٦٢/١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

لو نخل معه قول القائل:

ارتحلوا غداةً فانطلقوا بكرًا

في زمرٍ منهم تتبعتها زمرٌ

لكان بعيداً عن شكله غير ملائم له في وزنه^(١). أما إذا بولغ في النقص فإن هويته الإيقاعية تغيب فيشك السامع في كونه حقيقة من البسيط كمثّل قول القائل:

وزعموا أنهم لقيهم رجلٌ

فاخذوا ماله وضربوا عنقه

فحال إيقاع البسيط في البيت قد (تغيرت حتى أنكرته الآن ونفر منه الحس، فلو أقسم مقسم أنه لا يناسب قول زهير: (بان الخليط ولم يادوا لمن بانوا)، ولا قوله: (إن الخليط أجد البين فافترقا)، لعذر في ذلك^(٢). ويبدو أن غريزة الشيخ التي كانت تميل إلى اسباب موسيقى الطويل، كانت تجد في إيقاع البسيط رغم جزالته نوعاً من الإنكسار الخفي يستره الامتداد ويُفصح عند أول جزء يلحقه^(٣). فموسيقى الطويل بتقدم الأوتاد في أجزائه على الأسباب، والخماسي على السباعي، تتساب هائلة متنامية بينما يعوق تقدم الأسباب والأجزاء السباعية في البسيط دون مثل هذا الانسياب. وإذا كانت مستفعلن الرجزية في أول بنية البسيط تسمح للمنشد بنصب^(٤) صوتي عال وسريع، فإن مجيء فاعلن بعدها بعسرها يكبح هذه السرعة، ويرغمه على الخفض قبل أن يعيده الإنشاد إلى سرعة مستفعلن وعلوها مرة ثانية لتثله فاعلن من جديد.

إن الجزء الخماسي في البسيط حاجز إيقاعي يعوق الاسترسال، ونجد في المصادر ما يدل على أن القدماء انتبهوا إلى عسر فاعلن وتأثيرها في بنية الأوزان فذكروا أن المديد جُزئ في الاستعمال (لئلا تقع فاعلن في آخره، وهو لا يقع أصلياً

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠ - ٥٨١.

(٢) نفسه: ص ٥٨٢.

(٣) نفسه: ص ٥٧٨ - ٥٧٩.

(٤) انظر العدة: ٣١١/٢، حيث يشير ابن رشيقي إلى أنواع الإنشاد.

آخر شيء إلا أن يكون من جزء نقص منه^(١). وقد سكتوا عن الخبب لمجيء فاعلن في كل أجزائه، وحتى الذين استدركوه منهم قيدوا استعماله بالتخلص من عسر فاعلن بخبئه أو قطعه في الصدر والعجز مجوزين استثناءً لمجيء العلة في الحشو خلافاً لما هو معروف عند العروضيين. وفي البسيط يخفي فاعلن من الأعاريض والأضرب مطلقاً لجزء الوزن، أو يقلل من عسره بخبئه وجوياً في العروض وتخيير الشاعر بين خبئه أو قطعه في الضرب، وقد نظم بعضهم ضرباً غير مخبون، لكن ذلك يظل تكلفاً شاذاً لا يلتفت إليه^(٢). ولذلك نعد هذا الانكسار الخفي للملابس لقوة إيقاع البسيط الخصيصة التي تفسر قلته النسبية في السقط والدرعيات، وتفسر أيضاً تقدمه في اللزوم لأن الشاعر جعل هذا الديوان المتن الذي لا يتحرج فيه من المغامرات الموسيقية وتجريب الإيقاعات وأصوات القوافي ولو كانت ضعيفة.

ولم يكن البسيط ليذهب فيه إلى أبعد مما وصل إليه في تجريب القبح، وإن كان قد جعل هذا الوزن نفسه سبيلاً إلى تجريب بعض الإيقاعات التي وصفها بالهوان والضعف. إن شرف البسيط يعود إلى جزالة إيقاعه، لكنها جزالة تخفي هشاشة قد تكون سبباً في الانحدار به نحو الليونة إذا لم يحترس الشاعر منها. وقد بدأ الشيخ بدعوته إلى هذا الاحتراس رافضاً للأحكام المطلقة والقواعد المدرسية التي أوضح بها العروضيون استعمال الزحافات، فالطي لدى هؤلاء زحاف صالح في البسيط، لكنه لدى الشيخ تغيير قبيح تنفر منه الغريزة^(٣) لتغييره هيئة الوزن ونهاية بأيده^(٤) وقوته، والخبث الذي أجازه الخليل في الأجزاء السباعية كلها مرفوض لديه لا لقبحه فحسب، ولكن لأنه مفقود في أشعار العرب أصلاً^(٥).

(١) العمون الفارزة: ص ٥٦.

(٢) نفسه: ص ٦١ ومن هذا الشأن قول بعضهم: وبلدة مجهل تمسي الرياح بها ... لواعباً وهي ناء عرضها خاوية.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠. وانظر: ص ٤٤٧ و ٥٨١.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، والصاهل والشاحج: ص ٢٦٢.

ويظل الخبن الذي استحسنة العروضيون فيه مطلقاً^(١) الزحاف الذي لم يحذر الشيخ منه الشعراء، فهو يقول في سياق تتبعه لأنواع الزحاف في شعر أبي الطيب: (وأما البسيط فجاء فيه بزحاف يسمى الخبن، ولا تأثير له في الغريزة، ومنه ما يقع في جزء سباعي)^(٢). وإذا كانت إشارته إلى عدم تأثير هذا الزحاف في الغريزة تدل على استحسانه له لخفائه، فإن العبارة الأخيرة تدل على أنه لا يستحسنه مطلقاً إلا في الخماسي خلافاً لما يذهب إليه العروضيون. وقد بدا هذا التقييد الغريزي لاستعمال الخبن واضحاً في دعوته النقدية الشعراء إلى مراعاة موقع الجزء السباعي من البيت قبل خبئه. فهذا الجزء في البسيط يكون الأول والثالث والخامس والسابع، وحكم الغريزة على الخبن في هذه الأجزاء مرتبط لدى الشيخ برتبة الجزء المخبون نظراً لهشاشة الإيقاع. ولم يهتم العروضيون في مؤلفاتهم وهم يصوغون قواعد الزحاف بمثل هذه الأحكام اللطيفة التي يهدي إليها الحس الشعري وحده وتعجز عنها الأقيسة.

فالشـيخ قد أحس بغريزة الشاعر الناقد بأن الجزء الثالث هو مقتل البسيط فمنع زحافه مطلقاً، وامتنح قدرة الجزء الأول على تحمل الخبن فوجده صبوراً فحسنة فيه، وسكت عن السباعيين الآخرين لمّا وجدهما لا قادرين ولا عاجزين: (من كان ذا عقل سيط فهو كالجزء الثالث من البسيط، أي نقص غيره مجه السمع وأنكره، إن طوي فكأنه عقد ولوي، وإن خُبنَ عيب بذلك وأبن، وإن خبل فأنسير حبل، ومن كان فيه خير وشر والشر عنده أكثر، فهو في الدول كالجزء الأول، أما خبئه فخفي، وأما غيره فبين جلي، والله ساتر العيوب)^(٣). فالجزء الثالث - لدى الشيخ - (أي حذف سقط منه بأن لصاحب الذوق، وليس كذلك باقي الأجزاء)^(٤). ولا تعد العبارة الأخيرة استحساناً للزحاف في ما سوى هذا الجزء مطلقاً، فمقصوده أن هذا الجزء أضعف

(١) انظر قول ابن عبيد ربه: (والخبن فيه حسن). العقد الفريد: ٤٥١/٥.

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٤.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٤) نفسه: ص ١٤٤. كذا في النص للطبوع ولعل الصواب. أي حرف سقط منه.

من أن يتحمل حتى ما خفي في غيره من الزحاف فاستحسن. وخلاصة هذا التصور للخب في البسيط أن حكم العروضيين بحسنه فيه مطلقاً يجب أن يصح بتدقيقه، ليصبح الزحاف فيه حسناً حسب مصطلحات العروضيين في الخماسي مطلقاً، وفي السباعي الأول لخفائه فيه:

وإن الق شكوي القه تحت خفية

كجزء بسيط أول مُس بالخبن^(١)

وليصبح قبيحاً في السباعي الثاني أي الجزء الثالث لبيانه فيه، وصالحاً في السباعيين الآخرين لحياذ الغريزة تجاهه فيهما. ونجد في حديث الدماميني عن زحافات البسيط ما يفيد أن أحكام الشيخ العروضية الذوقية قد وجدت طريقها في العصور اللاحقة إلى مؤلفات بعض العروضيين رغم تقيدهم بالقواعد، فقد ذكر أن علماء العروض يشيرون إلى أن هذا البحر يدخله من الزحاف الخبن في الخماسي والسباعي لحسنه فيهما، ثم عقب بقوله: (قلت: هكذا قالوا، ويظهر لي أن الخبن في السباعي إنما هو حسن في أول الصدر وأول العجز، فليعتبر ذو الطبع السليم)^(٢)، وفي استدراكه هذا نظر غير خفي إلى ما قاله الشيخ قبله. لقد حذر الشيخ الشعراء من المزالق الإيقاعية لجزالة البسيط الهشة، وحرص في نظمه على الفرق بها صوتاً للإيقاع من الضعف، فنضد بسيطاته كما نضدها ذو الرمة^(٣)، وجنبها الزحافات المستقبحة مكثفياً بالخبن الخفي في الأجزاء الخماسية وفي السباعي الأول كما في قوله:

هُمُ السَّبَاعُ إِذَا عَنَّتْ فَرَائِسُهَا

وإن دعوتٍ لخيرٍ حَوَّلُوا حُمُرًا^(٤)

(١) اللزوم: ٥٣٧/٢..

(٢) العين الفارزة: ص ٥٩.

(٣) انظر المصاهل والشاحج: ص ٤٥٠، حيث يبدي إعجابه ببسيتين لذي الرمة لخلوها من الزحاف المريب.

(٤) اللزوم: ٤٩٦/١.

وقد ذكر بعض الدارسين أنه وقف على بيت مطوي هو قوله في اللزوم:
فجَهْزِينِي لِحَاكِ السُّلَّةِ وَالسُّدَّةِ
عَلَّيْ أَتُبَّعُ أَصْحَابِي فَانْتَجَزُ^(١)

والطي يكون واضحاً إذا ما قرئ البيت كما قرأه الدارس فحرك ياء عَلَّيْ وسكَّن تاء أَتُبَّعُ، لكن هذا الزحاف الذي يستقبحه الشيخ يختفي إذا ما أُنشد البيت بتسكين ياء عَلَّيْ وتحريك تاء «أَتُبَّعُ» وتشديد بائه مكسورة، من تَبَّعَهُ يُتَّبَعُ إذا اتَّبَعَهُ وسار في أثره. وقد يكون طوى الجزء قاصداً لأنه كما ذكرت جعل اللزوم ديواناً لتجريب الاستعمالات المكروهة، ويرجح ذلك أن خروجه من الجزالة التي انفرد بها الضرب الأول والثاني من البسيط إلى ركابة أضربه الأخرى، إنما كان في هذا الديوان لا في السقط والدرعيات كما سيتضح. ورغم ذلك كان هذا الوزن الذي قل فيهما السبب في ارتفاع الأوزان الشريفة في ديوان اللزوم بكثرة ضربه الأولين فيه، فقد بلغت نسبة هذه الأوزان فيه (١١ ، ٤٨ ٪)، متجاوزة بعض الشيء - لكثرة المقطوعات اللزومية - نسبة نظيراتها في السقط (٦٦ ، ٤٢ ٪) والدرعيات (٩٣ ، ٤١ ٪)، وإن كان حظ السقطيات من الأوزان القوية قد جعل نسبة الأوزان الجزلة مجتمعة (شريفة وقوية) تفوق فيه نظيرتها في اللزوم.

ثانياً - الأوزان القوية:

يذكر الشيخ بعد رتبة الأوزان الشريفة التي وسمها بأملاك الشعر رتبة تليها جزالة وشرفاً هي رتبة الأوزان القوية التي يجعلها بمثابة الرؤساء بالقياس إلى الأوزان الملوك، فرؤساء زعيم الروم إلى جانبه (يجرون مجرى الكامل والوافر لأنهما لا يبلغان رتبة أملك الشعر وهي خمسة: الطويل بضروبه الثلاثة، والضريان الأولان من البسيط)^(٢).

(١) انظر مذاهب أبي العلاء في اللغة: ص ٢٧٦، واللزوم: ١/٦٢٢.

(٢) الصامل والشاحج: ص ٥٨٧.

ولا يعني تأخر هذين الوزنين عن الرتبة الأولى أن الشيخ كان يستضعفهما، فأضربهما المقدمة - لديه - تشارك الأضرب الخمسة الأولى في القوة وتناسب مثلها إلى طبقة الأوزان الجزلة: (ويلي هذه الخمسة في القوة ثلاثة أوزان وهي الوافر الأول كقوله:

أحَادِرُهُ بِمَوْعِكَ دَارَ مَيِّ

وهائية صبابتك الرسوم

والكامل الأول كقول النابغة: (أمن آل مية رائح أو مغتد)، والكامل الثاني^(١)، إلا أنه اعتبر البناء الثماني الأجزاء في الطويل والبسيط اكتمالاً لم يحظ به البناء السداسي لأطول أضرب الوافر والكامل، ولذلك جعل ما بني على ثمانية أجزاء من البيوت قصوراً للملوك والأمراء، وما بني على ستة منازل (دون تلك في الرتبة)^(٢) تناسب من هم دون الأمراء.

ورغم ذلك فقد تميز الوافر والكامل بكثرة المتحركات فيهما على الطويل والبسيط تميزاً جعل الغريزة تميل إليهما ميلها إلى السابقين، وقد تجلّى هذا الميل في كثرتها في ديوانه كثرة نافست بها الأوزان الشريفة، فقد بلغ ما قوي من أضربهما في سقط الزند ٢٨ قطعة (١٤، ٣٤٪)، وفي اللزوم ٤١٨ قطعة (٣٢، ٢٦٪)، وست قطع (١٩، ٣٥٪) في الدرعات، موزعة بينهما توزيعاً يكشف عن أن الوافر كان من الأوزان المحببة إلى غريزة أبي العلاء كما سيتبين.

I - الكامليات:

يصف الشيخ الكامل بأنه وزن (كامل في حسنه)^(٣)، ويعود كماله - لديه - إلى كثرة حركاته^(٤) التي اختص بها دون كل الأوزان المستعملة، وهي خصيصة في البناء

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٣ - ٢١٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٦ - ٥١٧.

(٣) رسائله / عطية. ص ١٠٧.

(٤) نفسه: ص ١٠٠، وانظر الفصول والغايات: ص ٣١٨.

جعلت إيقاعه قوياً متجلداً لا يبين فيه الخور ولا الضعف عند النقصان منه، إذ (تذهب منه ست حركات فلا يغيض ذهابهن منه بل يمكث على السجية المعهودة، ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة، كما قال عنترة:

بكرت تخوِّفني الحتوفُ كأنني

أصبحتُ من غرضِ الحتوفِ بمعزلٍ ...

إنني امرؤٌ من خير عبسٍ منصباً

شطري وأحمي سائري بالمنصل

فالبيت الذي قافيته «بالمنصل» قد ذهبته منه حركات ست، وهو في الغريزة كغيره من الأبيات لم يبن فيه الخلل ولا التقصير^(١). ويبدو أن الزمن الذي يستغرقه إنشاد هذه المتحركات كان لدى الشيخ المعيار الذي يميز الكامل المضمّر في الحس من أول الرجز وثنائه، فالعروضيون يلحقون ما أضمر منه أو قص أو خزل بالرجز^(٢)، لأصالة مستفعلن فيه وسهولة تحوله إلى مفاعلن أو مفتعلن خلافاً للكامل، إلا أن يرتفع اللبس بورود متفاعلين سالماً من الزحاف في أحد الأبيات. وهذا الالتباس تداخل رياضي مجرد يظهره التقطيع العروضي، وقد أدرك الشيخ ذلك وحذر المتلقي منه لأن هذا الوزن إذا أضمر ظُنَّ (البيت الذي فيه الزحاف من تام الرجز لأن الكامل الأول والثاني إذا أضمرت أجزاؤهما كلها أشبهها أول الرجز وثنائه)^(٣).

لكن هذا التشابه العروضي يصبح لديه صورياً إذا ما حكم معيار الإنشاد، فالنشيد الذي ينفر من الجزء الموقوص (مفاعلن) أو المخزول (مفتعلن) إذا لم يمتد الثاني والثالث عند إنشاد الكامليات، يرتاح إلى نفس الجزأين عند الارتجاز

(١) الصاهل والشامح: ص ٤٤٦ - ٤٤٧.

(٢) العيون الفاعزة: ص ٦٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧، وانظر الفصول والغايات: ص ٣١٨، حيث يشير إلى التباس الكامل الأول المضمّر بالرجز الأول السالم.

بالرجزيات، لكنه لا يحس بهذا التعثر عند أداء متفاعلي المضمر لأنه جزء مستقل في رأي الشيخ ببطئه الكامل عن شبيهه مستفعلن المتميز بسرعه الرجزية. ولا نجد في مقاييس العروضيين الرياضية ما يدل على أنهم راعوا مثل هذه الخصائص الإيقاعية التي وصف بها أبو العلاء هذين الجزأين ليبين أن القيمة الكمية الصوتية للجزء التي تظهر عند الإنشاد هي صورته الحقيقية، لا القيمة النظرية الرياضية التي يسجن فيها العروضيون عدة أجزاء تبدو لهم في ظاهرها متشابهة رغم تباينها الصوتي. وتظهر هذه التفرقة في قوله مخطئاً على لسان الصاهل من توهم أن صوت الحمامة المترجم بـ «يافاخته» هو سدس الرجز لا الكامل: (وليس الصوت الذي تقول فيه بزعمهم «يافاخته» مخالفاً للصوت الذي هو عندهم «عبد الصمد»، بل هما فن واحد ووزن في الحس متساو... وأما قولك وقد استمر بك عجبك ومدك في المقال غيك: إن قولها «يافاخته» سدس الرجز، فكيف جعلتها راجزة، والرجز إنما تقوله العرب في حداء الأيل ومراس الأعمال... والفاخته إنما تصيح هذه الأصوات في أولى أوقاتها بالمسرة وأجدر زمانها بالدعة. ودليل ذلك تأيدها في الصوت ومجيئها به على رسل... ومن تفقد ذلك عرفه، فكيف حكمت على صوتها أنه رجز ولم تحكم عليه أنه من الكامل المضمر؟ إنك لغبين الرأي فاسد القياس^(١)).

فإنشاد متفاعلي المضمر - إذن - يتطلب زماناً أطول مما يتطلبه الارتجاز بمستفعلن لتأييد المنشد وتمهله في الكامليات، وعجلة المرتجز وسرعه في الرجزيات، ويترتب عن ذلك أن ورود متفاعلي غير مضمر لا يرفع الالتباس بسلامته من الزحاف، ولكن بهديه الملقط إلى زمن الإنشاد الكامل الذي يفرض عليه أن ينتقل من العجلة إلى الترسل والتمهل، وهي نتيجة تلزم العروضيين بأن يسلموا بأن القصيدة التي تضم كل أجزائها تظل كاملية إذا ما أنشدها الشاعر أو من ينوب عنه فحدد الزمن الإيقاعي

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠ - ٢٠١.

لتفاعل المضر فيها، باحتفاظه عند الوقف القصير بنفس الزمن الذي يستغرقه أداء المتحركات، ولذلك جاز إضمار أجزائه كلها^(١)، ولولا أمن اللبس ما كانت غرائز القدماء لتقبل هذا الإطلاق.

إن قوة هذا الوزن تكمن في خصوصية حركاته والامتداد الزمني الذي تسمح به وتمنع التسكين من الإخلال به، وليل الغريزة إلى هذه الخصوصية الحركية كثر في أشعار الفحول والحدائق - ومنهم أبو العلاء - الضريان الأول والثاني منه دون سواهما لجزأتهما، فقد بلغ مجموع ما نظمه على هذين الضريين في سقط الزند ١٥ قطعة (٢٩، ١٨٪)، وفي اللزوم ٢٠٧ قطع (١٣، ٠٣٪)، بينما اكتفى في درعياته بقطعتين فقط (٤٥، ٦٪) لينحو ببعضها منحى رجزيًا كما تبين^(٢). لقد مدح الشيخ في الكامل كونه وزنا (تجتمع فيه ثلاثون حركة، ولا تجتمع في غيره من الأوزان)^(٣)، ومقصوده الضرب الأول لأنه وحده ينفرد بهذه العدة، إذ (ليس في الشعر ما يجتمع فيه ثلاثون متحركًا إلا هذا الضرب)^(٤). ويفهم من قول الشيخ: (واحشرنى رب كاملاً كبيت العبسي ما له من سي)^(٥)، أنه يرد تسمية هذا الوزن إلى هذا الكمال الذي توافر في ضربه الأول، ولذلك نجده يقدمه على أخيه في القوة والجزالة، فقد بلغ ما نظمه عليه في السقط ١٠ قطع (١٢، ١٩٪)، وفي اللزوم ١٢٢ قطعة (٧، ٦٨٪)، بينما لم يحظ بالضرب الثاني إلا بخمس سقطيات (٦، ١٪) أي نصف العدد الأول، و٨٥ لزومية (٣٥، ٥٪) أي ثلثي العدد، أما الدرعيات فقد انفرد كل واحد منهما فيها بكاملية (٣، ٢٢٪). ولصون هذا الاكتمال اكتفى في كاملية بالإضمار دون غيره من الزحافات لخفائه، وقد انتهى من استقرائه لكاملات الفصحاء والمتأخرين إلى أن الشعراء كانوا مجمعين

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣١٨. ومنه قول عنتره: إني امرؤ من خير عبس منصباً نفسي وأحي سائري بالنصل.

(٢) انظر ما تقدم عن الدرعيات: القسم الثاني، وما يأتي.

(٣) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

(٤) نفسه: ص ١٢٧. وقد ورد في النص المطبوع «اثنان وثلاثون متحركاً»، وهو تصحيف صريح.

(٥) نفسه: ص ١٣٥. وهو يقصد قول عنتره: وإذا صحت فما أقصر عن ندى ... وكما علت شمالي وتكرمي.

على استقباح الخزل والوقص، ورغم أن بعض العروضيين^(١) عدوا الأخير صالحاً خلافاً للخزل القبيح، يظل هذا التغيير لديه زحافاً مكروهاً^(٢).

ولشبه الإجماع هذا لم يعد تركهما مزية للشاعر: (وقد يجيء الخزل والوقص في ضروب الكامل القصيرة أكثر من مجيئه في الأولين... ومع هذا فليس لتاركهما تلك المزية، لأن الغالب على الشعر القديم والمحدث ترك هذه الأنواع من الحذف)^(٣). أما الإقعاد أو الإرعاد^(٤) أو ما (يجب أن يكون اسمه على منهب الخليل والأخفش القطع)^(٥)، فالاختيار السليم لديه تجنبه^(٦) وإن كان بعض الفصحاء قد استعملوه، لأنه يعرقل انسياب الإنشاد ويشل الإيقاع فيبعده عن الجزالة وينزل به إلى رتبة الأوزان المستضعفة لاضطرابها: (ولو كان لقول الأعشى:

ومصابٌ غاديةٌ كأنَّ تجارًا

نشرتْ عليه بزها ورجالها

ما شاء الله من الثمر والغلة لم تعرض لأخذه قفا نبك، لأنها ملكة ولأنه مقعد)^(٧). ومثل هذا الحرص على صون اكتمال موسيقى الكامل وامتداد حركته يفسر لزومه الردف في ضربه الثاني^(٨)، واكتفاءه بضريبه القويين في كل أشعاره^(٩)، رغم أن هذا الوزن يعتبر بضروبه التسعة أغنى الأوزان كلها بالإيقاعات المتنوعة، فغريزته ومنهجه

(١) انظر مثلاً العقد الفريد: ٤٥٦/٥.

(٢) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام، ٦٩/٣، حيث قوله: (ومن روى (تشنأى العين أولفا) همار في البيت زحاف يكره، وهو الذي يسمى الوقص).

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٢، حيث يعد الخزل إخلالاً باستقامة الوزن.

(٤) انظر رسائله / عطية: ص ١١٨. والمقصود قطع العروض (متفاعلي).

(٥) ف. والفايات: ص ١٣٥. وانظر الإشارة في نفس الصفحة إلى أن الأخفش ذكره في ما أغلظه الخليل، وإلى أن إبا عبدة يسميه الإقواء.

(٦) رسائله / عطية: ص ١١٨.

(٧) رسالة الأخرسين / رسائله / إ. عباس: ٦٩/١.

(٨) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٥، حيث يشير إلى أن الردف لازم في الضرب الثاني من الكامل إلا أن يشذ استعماله غير مردف.

(٩) إلا نماذج جد قليلة سنقف عندها في مبحث لاحق.

الشعري كانا يغريانه بخصيصة واحدة في الأوزان هي خصيصة الجزالة والقوة لا الرقة واللين.

II - الوافریات:

يشارك الوافر الكامل في الانتساب إلى دائرة المؤتلف، ويشبهه في كثرة الحركات لاجتماع السبب المنتشر والمضطرب^(١) في فواصل أجزائهما، لكنه يختلف عنه بورود فواصله متأخرة عن الأوتاد، وهو تأخر يحول الثقل الرزين الذي تستريح له الغريزة في أجزاء الكامل إلى ثقل مبالغ فيه، ينجم عن إحساس السمع بعجز موسيقى الجزء عن التصاعد أو الاحتفاظ بالتوازن لوقوع الوتد في أوله وتوالي الحركات بعده. وقد أحست طباع القدماء بهذا الثقل فصححت هذا الخلل الموسيقي بحذف السبب الخفيف من آخر الفاصلة وتسكين السبب الثقيل ليصبح (فعولن) آخر ما يصل إلى السمع عند الإنشاد، وهذا التقويم الغريزي هو ما عبر عنه العروضيون بلزوم القطف فيه وعدم استعماله على صورته الدائرية، فقد ذكروا أنه (إنما التزم في الوافر أن يستعمل مقطوعاً لأنه شعر كثرت حركاته فاستثقلت، فحذف من آخر عروضه وآخر ضربه تسهيلاً وتخفيفاً، واثروا من الحذف ما بقي به الشعر عذب المساق لنيز المذاق وهو القطف)^(٢).

وهذه العذوبة التي تنشأ من استعماله مقطوعاً هي ما قصد إليه أبو العلاء بجعله الوافر عند الإنشاد (تعة للمسافر)^(٣)، لأن تليين الثقل بالانتقال إلى فعولن يمنحه بعض رقة المتقارب، وهي رقة إذا ما زجتها طلاوة الهزج بعصب مفاعلتن أضفت على الإيقاع نفساً طويلاً جليلاً، وعذوبة تفوق في تأثيرها المطرب عذوبة الطويل نفسه. ويبدو هذا التفوق في الإطراب واضحاً عند مقارنة استعمال الوافر من حيث هو ضرب بما سواه

(١) يستعمل أبو العلاء مصطلح المنتشر لوصف السبب الثقيل، والمضطرب لوصف السبب الخفيف. انظر الفصول والغايات: ص ١٢٣.

(٢) العينون الغامزة: ص ٦٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٧.

من أضرب الأوزان الأخرى، فخصيصة الإطراب المقترن بالجزالة هذه مقصورة في الوافر على الضرب الأول المقطوف وحده، ولذلك لم يسمح الشيخ للضربين الآخرين بأن يشاركاه في حمل بعض المعاني الشعرية ولو للتجريب كما جرب إيقاع ما لان وضعف من أضرب الكامل والبسيط.

فالوافريات قد بلغت في السقط ١٣ قطعة (٨٥، ١٥٪)، وفي اللزوم ٢١١ قطعة (١٣، ٢٨٪)، وأربع قطع في الدرعايات (١٢، ٩٠٪)، وكلها من الضرب الأول. وهي نسب تدل على تقدمه على جنس الكامل في اللزوم وعلى البسيط في السقط وعليهما جميعاً في الدرعايات، لكننا عندما ننظر إلى هذه الوافريات من حيث هي ضرب واحد ونقيسها إلى ما نظمها على كل ضرب من أضرب الأوزان الأخرى كلها جزلةً ولينةً، نفاجأ بأن الوافر الأول قد جذب بعذوبته غريزة الشاعر فقدمه في سقط الزند واللزوم تقديماً مطلقاً على أضرب الطويل والبسيط والكامل كلها^(١) من حيث هي أضرب لا أجناس، وكذا على نظيراتها في الدرعايات إلا الطويل الثاني، وهو استثناء يفسر المنحى الحماسي الذي نحاه الشاعر في اختيار بعض أوزانها.

ويجعل العروضيون - كعادتهم في تقسيم الزحافات - للوافر زحافاً حسناً هو العصب، وآخر صالحاً هو النقص، ويستقبحون فيه العقل، وكرمُ السوس - في رأي الشيخ - يحيد بالشعراء عن صناعة^(٢) الوافر بالزحافين الأخيرين، لكنه لا يعد اجتنباهما فضيلة يحمد^(٣) عليها الشاعر لأن العقل مفقود^(٤) في شعر العرب، (و)أما النقص فقليل كقلة العقل، إلا أنه قد جاء بيتان يحملان عليه ولهما وجه غيره^(٥). ويحذر الشيخ الشعراء من خرم مفاعلتن سالمًا ومعصوبًا رغم وروده^(٦) في الشعر،

(١) فضلاً عما دونها من الأوزان.

(٢) رسائله / عطية: ص ١١٣.

(٣) نفسه: ص ١١٥.

(٤) نفسه: ص ١١٣.

(٥) نفسه: ص ١١٣.

(٦) نفسه: ص ١١٦. وانظر قوله في اللزوم: ٨٣/٢: أخو الحرب كالوافر الدائري ... أعضب في الخطب أو أعقص.

أما (الخرم في المعقول فليس تركه بفضيلة إذ كانا مهجورين في الجاهلية والإسلام)^(١).
ويظل العصب وحده النقصان المقبول لديه وإن كثر، لأنه (زحاف لا يبين في الغريزة
على معهود الناس كما قال عمرو بن كلثوم:

أبا هنيء فلا تعجل علينا

وأنظرنا نخبرك اليقيناً

فهذا معصوب في أربعة مواضع وهو محتمل لا ينكسر)^(٢)، ولخفائه ينقض الرأي
الذي زعم أن الشاعر حرك الياء كراهة للعصب في قوله:

أبيتٌ على معاري فاخراتٍ

بهنٌ ملوب كدم العباطِ

لأن (في هذه الطائفة أبياتاً كثيرة لا تخلو من زحاف، وكل قصيدة للعرب غيرها
على هذا القري، وكذلك قوله:

عرفت بأجدي فنعاف عرق

علاماتٍ كتحبير النمطِ

فيه زحافان من هذا الجنس، ثم يجيء في كل الأبيات إلا أن يندر شيء)^(٣)، ولأنه
لو قال: «على معار فاخرات» (لم يخل بالبيت، وإنما كان ينقصه حركة لا يشعر بها
في الغريزة)^(٤). ومن الأحكام اللطيفة التي انتهى إليها ذوق أبي العلاء وخبرته بعد
استقرائه لاستعمال الوافر في أشعار الفصحاء، أن هذا الوزن لا يرد مقيداً إلا أن
يتكلف، ولم يفته إيراد ابن القارح لقول الشاعر المحدث:

أبا عثمان أنت قريع قومك

وجودك للعشيرة دون لومك

(١) رسائله / عطية: ص ١١٦. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٨، حيث الإشارة إلى أنواع الخرم التي تدخل
الوافر فتخل به.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٦٩ - ٣٧٠.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

تمتّع من أخيك فما أراه

بِإِراك ولا تراه بعد يَوْمك^(١)

فعقب على البيتین بقوله: (والبيتان اللذان رواهما الناجم عن ابن الرومي مقيدان، وما علمت أنه جاء عن الفصحاء هذا الوزن مقيداً إلا في بيت واحد يتداوله رواة اللغة، والبيت:

كأنَّ القومَ عَشُّوا لحمَ ضانٍ

فهم نَعَجُونُ قد مالت طِلاهم

وهذا البيت مؤسس، والذي قال ابن الرومي بغير تأسيس^(٢). والعبارة الأخيرة ليست استحساناً للوافر المقيد إذا أسس، ولكنها إبراز لشناعته إذا قيد مجرداً بالقياس إلى ما هو دونه قبحاً، وإلا فإشارته إلى تداول الرواة للبيت تظل التنبيه الضمني على أنه من الشواهد العلمية، والشاهد العلمي لديه ليس ملزماً لأهل الغريزة من حيث هو شعر كما اتضح^(٣). ودقة هذا الحكم تجعلنا نعتقد أن الشاعر في بناء قوافي بعض وأفرياته كان يعتمد أن يضلل النقاد ويوهمهم بأنه أخل باستعمالات الفصحاء، ومن بين هذه الوافريات برعيته:

غدا فوداي كالْفُودينِ ثَقِلاً

وأضحى الشيبُ بينهما عِلَاوَةً^(٤)

وأختها (عليه السابغات فإنهنه)^(٥)، ولزوميته (لأمواه الشيبية كيف غصنه)^(٦). وقد وصف بعض الفضلاء في مبحث له عن هاءات القوافي الشيخ بأنه (افتن في استعمال هاءات السكت وأغرب فيها مع إجادة في ذلك، لا سيما في ما نظم في الوافر، وقد التزم في كل ذلك ما لا يلزم)، ثم عقب بقوله: (وأجود قصائده من هذا النوع عندي درعيته:

(١) انظر رسالة ابن القارح. ص ٤٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٣.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٤) الدرعيات / سقط الزند / ش: ص ١٨٧٨.

(٥) نفسه / سقط الزند / ش: ص ٢٠٠١.

(٦) اللزوم: ٥٢٢/٢.

عليك السابغات فإنهنه

يدافعن الصوارم والأسنة^(١)

وإشارته إلى أن الشاعر لزم ما لا يلزم تفيد أنه يعد الهاء هي الروي، وهو نفس ما يستفاد من إشارته في كتاب آخر إلى أنه في الدرعتين المذكورتين التزم (حرفين على النحو الذي في اللزوم)^(٢). وقد تبعه دارس آخر في هذا الوهم وهو يتعرض للروي المقيد والهاء الساكنة باعتبارها أوضح الرويات المقيدة في سقط الزند^(٣). ولم تخل إشارة طه حسين إلى التزام الشيخ ما لا يلزم^(٤) في قوافي اللزومية المذكورة من شبهة الوهم. ومفهوم كلام هؤلاء النقاد أن الهاء الساكنة في هذه الوافريات هي الروي، وأن ما قبلها ملتزم غير لازم، والواجب حسب هذا الوصف أن يكون الشيخ قد استعمل نفس الوافر المقيد الذي استقبحه ونبه على نفور الفصحاء منه، لكن هذا اللبس يرتفع عندما نعود إلى معيار أبي العلاء الذي يجعل الروي في البيت الأول الواو، وفي البيتين الآخرين النون، أما الهاء فهي للوصل لأنها لا تكون رويًا إلا إذا سكن ما قبلها أو كانت من سنخ الكلمة، أما إذا تحرك ما قبلها (وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف مثل قولك: يديه وغلამيه وذاكه وضاريه، فهي وصل لا غير، ولا يجوز أن تجعل رويًا)^(٥). ورغم ذلك نجد بعض الإشكال في أسلوب استعماله الوافر في لزومياته المقصورة:

سرينًا، وطالبنا حاجئ

وعند الصُّباحِ حَمَلنا السُّرى

بنو آدمٍ يطلبون التَّرا

ء، عند الثريا وعند الثُّرى^(٦)

(١) المرشد: ٦٥/١.

(٢) القصيدة الماسحة: ص ٨٦. والملاحظ أنه يقول في الصفحة ٩٥: (وقصيدته النونية عليك السابغات فإنهنه).

(٣) النقد الأنبي الحديث: ص ٤٠٨.

(٤) مع أبي العلاء في سجنه: ص ١٦١ - ١٦٢.

(٥) مقننة اللزوم: ٣٢/١..

(٦) اللزوم: ٧٦/٨.

فهذه اللزومية قد وردت في فصل الألف، والراء فيها حرف غير لازم تكلف الشيخ لزومه قبل الروي، وهي بذلك تعد من الوافر المقيد. ويبدو أن الشاعر لم يكن يستقيح هذا الاستعمال لسببين: أولهما أن التقييد في اللزومية لم يأت بالسكون الصريح، ولكن بالمد الذي يعد عند الإنشاد نظيراً لعدة متحركات، وهو ما يجعله شبيهاً بخفة تقييد الطويل الأول في المقصورات^(١) رغم شذوذه في غيرها. والثاني أن التزام الراء يجعل القصيدة عند تجاوز التكلف أو عند فصلها عن الديوان رائية صريحة، لأن المقصورات لا تنسب إلى الألف إلا إذا اختلف ما قبلها^(٢) أو قيد الإنشاد طريقة أدائها^(٣). وقد ذكر الشاعر نفسه في ديباجة فصل الألف أن لزوميات هذا الفصل يمكن أن تنسب إلى الحرف الذي قبل الألف بجواز عندها وصلها^(٤) وهو الأقوى في النظم^(٥)، ولذلك تعتبر هذه الوافرية المقصورة المقيدة في ظاهرها رائية مطلقة فرض قضاء حق التأليف^(٦) المتكلف على الشيخ أن يوردها في الفصل المذكور. إن عذوبة الوافر في الأول في سمعه كانت ألد من أن يشنعها بالخروج إلى الأضراب اللينة المستضعفة كما فعل في بعض البسيطيات والكاملات، أو بتجريب الاستعمالات الشاذة كما فعل في إحدى الطويليات، ولذلك كانت موسيقى الوافر في دواوينه الثلاثة صورة للعذوبة الجزلة الصافية التي لم تشبها حتى في اللزوم شائبة التجريب واللعب بالإيقاعات.

لقد كانت جزالة الإيقاع هي السمة التي ارتضاها مذهبه الشعري وغريزته في الأوزان، ولم تخرج هذه الجزالة لديه عن خمسة أضرب شريفة من الطويل والبسيط وثلاثة أضرب قوية من الوافر والكامل، وهو عدد قليل بالقياس إلى الأضراب الثلاثة

(١) انظر ما تقدم، ومقدمة اللزوم: ٣٧/١ - ٣٨.

(٢) انظر العقد الفريد: ٥٠٢/٥.

(٣) انظر مقالة: البنية الصوتية في الشعر بين الكتابة والإنشاد / مجلة دراسات سيميائية، العدد: ١٩٨٨/٢، ص ٣٣.

(٤) اللزوم: ٧٢/١.

(٥) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٦) نفسه: ٣٩/١.

والستين(٦٣) التي ذكرها الخليل وغيرها^(١) من الأضرِب المستدركة والمولدة. لكن هذا المجال الإيقاعي المحدود كان في غريزته ومعاييره النقدية أقدر من كل ما سواه على استيعاب الشعرية في صورتها الصافية الأصلية، فهذه الأوزان بكثرة حروفها وحركاتها وأنسجام أجزائها استطاعت أن تجمع بين الرزانة الإيقاعية والعذوبة الجزلة البعيدة عن التخنث، لتكون القالب الذي يمكن الشاعر الجاد من أن يبلغ غرضه^(٢) ويضطرب السمع في آن واحد، لذا لا نستغرب أن تكون الأوزان الجزلة التي لا تتجاوز ثمن الأضرِب الخليلية قد هيمنت على متنه الشعري كله وتحكمت في موسيقى ثلاثه أرباع ما نظمه، فقد ركب أبو العلاء أوزان المتجزلين في ٦٣ سقطية من ٨٢، و ١١٨٢ لزومية من ١٥٨٨، و ١٩ درعية من ٣١، أي ما نسبته على التوالي (٨٢، ٧٦٪) و (٤٣، ٧٤٪) و (٦١، ٢٩٪). ولا يعد تراجع هذه النسبة في الدرقيات دليلاً على تحول تصويره النقدي لهذه الأوزان، فالحث على الجهاد الذي نظمت من أجله الدرقيات فرض عليه أن يجعل للسريع الرجز مجالاً موسيقياً واسعاً بعض الشيء لطبيعته التحميسية^(٣).

إن المتأمل في هذه النسب العالية يصل بسرعة إلى أن أبا العلاء اختار لمتنه الشعري الطبقة العليا من الأوزان لجزالتها، وهي نفسها الأوزان التي قدمها في تنظيره النقدي ونصح الشعراء بركوبها، أما ما تبقى من الأضرِب والأجناس فقد جعلها في معظمها طبقة نازلة عن الأولى لليونتها وافتقارها إلى الجزالة، أو لركاكتها وغلبة التكلفة عليها. ورغم استعماله بعضها في ما تبقى من أشعاره تظل - في تصويره النقدي لها - أوزاناً لينة أو مستضعفة لا يحسن بالشعراء ركوبها أو اتخاذها سبيلاً إلى شحذ القريحة وتجويد الصناعة، إلا أن تكون من الأوزان القليلة المقبولة التي تقارب الطبقة الأولى دون أن تلحق بها.

(١) انظر العقد الفريد: ٤٧٧/٥، وتفسير علم العروض والفوافي: ص ٥١، والعروض والقافية: ص ٢٢٧ - ٢٣٥.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٨.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث يشير إلى علاقة الرجز بالحروب.

المبحث الثاني

الأوزان المستلانة والمستضعفة

يلحق أبو العلاء بهذه الطبقة كل الأجناس والأضرب التي لا تنتسب إلى الطبقة الأولى، وإذا كان طول الوزن وكثرة ورويه لدى الفصحاء قرينة يعتمد عليها في وصف بعض الأوزان بالجزالة، فإن تخنث الإيقاع وانكساره يبعدانه عن القوة، وقد ينزل إلى رتبة الضعف إذا تجاوز ذلك إلى الشذوذ والاضطراب وإن طال وكثرت أجزاؤه أو نسب إلى عصر الفصحاء.

أما ما قصر من أراجيز القدماء وأوزان المتحضرين والمحدثين أو تكلف من استعمالات المتأخرين فالضعف فيه - لدى الشيخ - متأصل. ولم يشفع للأوزان القصيرة لديه رقتها الحضرية، فتباديه كان يفرض عليه التمسك بالجزالة ورفض الرقة ولو مالت إليها نفسه.

وكما تتفاوت الأوزان الجزلة لديه في القوة تتفاوت الأوزان المستلانة في الليونة والضعف، فبعضها مقبول لديه على ليونته وتخنثه، وبعضها صغير محتقر وإن رق، وبعضها مرفوض مُسترك، وبعضها مراح. ويبدو تصويره النقدي لما استلانه واستضعفه من الإيقاعات منسجم في عمومته مع منجزه الشعري، إلا نماذج جد قليلة جرت إليها نزعة التجريب التي هيمنت عليه عند نظم اللزوميات. ولتبين الدلالة النقدية لحضور ما استلانه من الأوزان في دواوينه أو غيابه نصنفها حسب تصور الشيخ لها التصنيف المقترح الآتي:

أولاً - الأوزان الخفيفة والمختنئة،

يصف الشاعر المديد والرمل والخفيف بأنها «عامة الأوزان»^(١)، وهي تسمية تدل على أنها رغم بنائها السداسي لا ترتفع لديه إلى رتبة الرؤساء التي وضع فيها الكامل والوافر وهما سداسيان، لأنها تنزل إلى رتبة الأوزان الرباعية القصيرة التي مثل لها هي الأخرى ببيوت العامة^(٢). وقد وصفها بالقصر ضمنيًا في نعتة الصريح لأضرب المديد بأنها أوزان قصار^(٣)، وهو الوصف الذي أربك بعض الدارسين^(٤) لأن المديد في أصله الدائري ثمانني كالطويل والبسيط وسداسي في الاستعمال كالوافر والكامل، لكن التأمل في تصويره لبناء الأوزان يبين أن اشتراك بعضها في عدد الأجزاء لا يجعلها بالضرورة في رتبة واحدة، ففوة الوزن أو ضعفه لديه لا يحددها عدد أجزائه فحسب، ولكن عدد حركاته وانسجام تركيب أسبابه وأوتاده داخل الجملة العروضية الكبرى، ومدى مقاومة هذه الجملة للنقصان والتغيير أو تحملها له.

إن أضرب الوافر والكامل التي جعلت من الرؤساء تختص دون باقي الأوزان السداسية التي جعلها من العامة بكون أجزائها متجانسة، وبكونها مبنية على فواصل صغرى لا تظهر أصلية في الأوزان الأخرى، وحركات الجزء المبني على الفاصلة أكثر من حركات أي جزء عروضي آخر في منظومة الخليل^(٥). وقد تبين من دراسة المقبول من زحافات الوافر والكامل أن هذين الوزنين لا يحتملان إلا نقصانًا يسيرا هو تسكين المتحرك بالعصب أو الإضمار، وهي خصيصة تحفظ للوزن طوله وانسيابه وتصونه من التكسر^(٦) والانتخاث.

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦.

(٢) نفسه: ص ٥١٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٤) أبو العلاء الناقذ: ص ٢٧٧.

(٥) لا نعتبر هنا الأجزاء التساعية التي أضافها القرطاجني لبناء نظريته العروضية. انظر منهاج البلغاء: ص ٢٢٧.

(٦) المقصود بالتكسر هنا اللبونة والتعلف الانقاعي الكامن في تركيب الوزن، لا الكسر من حيث هو خلل عروضي.

أما الأوزان السداسية الأخرى^(١) فتفتقر إلى هذه المناعة لأنها مبنية كلها على فاعلاتن، وهو جزء معرض بوقوع السببين الخفيفين في طرفيه لنقصان قبيح هو الشكل الذي ينقله إلى فعلات، فيصبح كالأسير الذي ربطت رجلاه إلى عجزه^(٢)، وهذه نقيصة سلم منها الوافر والكامل واختص بها المديد والرمل والخفيف: (وإنك لتجد في عامة الأوزان مثل المديد والرمل والخفيف شكل العجز وشكل الطرفين... فشكل العجز في الشعر هو أن يجتمع في الجزء سقوط السابع للكف، والخبن وهو سقوط الثاني، ويكون ذلك الخبن لغير معاقبة)^(٣).

إن افتقار هذه الأوزان في أصلها الدائري إلى كثرة المتحركات، وإلى التجانس البسيط أو المركب^(٤) للأجزاء، يجعلها في غريزة الشيخ ومذهبه الشعري خفيفة مخنثة مائلة إلى الليونة، ويبرز تخنثها وتزداد ليونتها ضعفا كلما كثر النقص منها. ولما كان التخنث سمة أسلوبية مناقضة للجزالة عدها الشيخ - رغم ورودها في الشعر الجاهلي والإسلامي القديم - ظاهرة شعرية مرتبطة بالحياة الحضرية التي عاشها العرب قبل الإسلام وبعده في التخوم والقرى: (وتوجد هذه الأوزان القصارفي أشعار المكين والمدنيين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوضاح اليمن والعرجي، ويشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه كان من سكان المدر بالحيرة)^(٥).

ومعروف أن ابن سلام خصص لشعراء القرى في كتابه ملحقا خاصا^(٦) ولم يخلطهم بطبقات الفحول، لاختصاص أشعارهم بأساليب شعرية حضرية تخالف أساليب أهل البادية وطرائقهم. ولم يكن الشيخ يبالى بكون عشاق هذه الأوزان من

(١) المقصود الأوزان المذكورة سابقا وهي المديد والرمل والخفيف.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.

(٣) نفسه: ص ٥٩٦ - ٥٩٧.

(٤) التجانس البسيط هو الناجم عن ترديد جزء واحد، والمركب هو ما يتولد من ترديد جزأين في آن واحد: خماسي وسباعي (أو العكس).

(٥) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٦) انظر طبقات فحول الشعراء: ٢١٥/١.

مشهوري الشعراء في الجاهلية والإسلام، فهذه الطبقة كانت ممن يوصفون لديه بالضعفاء، لأن الفصاحة الشعرية الأولى^(١) - لديه - لها صورة واحدة هي الجزالة، وما يخالف هذه الجزالة من أساليب القدماء (إنما يجيء في أشعار الضعفاء منهم كالعرجي وطبقته)^(٢).

ويلحق بهذه الأوزان السداسية المستخفة سداسيين آخرين يصفهما بالخفة والمهانة لاحتمالهما ثقل علبط هما الرجز والسريع. ويظل المتقارب الثماني المستعمل الوحيد الذي لم يلحقه الشيخ بطبقة الأوزان الجزلة، ولا يظهر أن غريزته كانت تسترك موسيقاه، فعذوبته المتولدة من توالي فعولن فيه لا ينكرها السمع، ولكنها عنوية تميل إلى الرقة لافتقارها إلى الجزالة التي يوفرها في البحور الثمانية الأخرى طول الأجزاء السباعية وامتدادها لأن أجزاء المتقارب خماسية كلها، وهو ما يجعل مجموع حروفها الأربعين يقل - رغم كون الوزن ثمانية - حتى عن الحروف الاثني والأربعين التي تتكون منها الأوزان السداسية، ولذلك كان قصر المتقارب بالقياس إلى الوافر والكامل كافيا لدى الشيخ للنزول به إلى رتبة الأوزان الخفيفة أو عامة الأوزان. ويتنصع من قياسه الجزء الخماسي في المتقارب إلى مجموع حروفه أنه كان يعد تقاسم الأجزاء بالتساوي لهذا المجموع سبباً في عجز البناء عن تحمل النقصان، فخماسي هذا الوزن لا يدخله إلا زحاف واحد هو القبض، وهو تغيير يسير في الجزء لخفائه، لكن تجانس الأجزاء الثمانية يسمح بالنقصان منه ثمان مرات في البيت فيذهب لذلك خمس حروفه، وهو نقصان لا يحتمله الوزن وإن احتمل نصفه: (كما بأن سقوط الخمس في الضرب الأول من المتقارب، ولم يبن فيه سقوط العشر، وذلك أنك إذا أسقطت من ذلك الوزن الذي أصله أربعون حرفاً ثمانية أحرف تبين خلله، نحو قول القائل:

سَرُّوْ بَرُّوْ جَادَ وَعَاةَ

وَرَاضَ وَعَاضَ وَمَنْ وَأَنْعَمَ^(٣)

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧.

(٢) نفسه: ص ١٩٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

وبيان الخلل لدى الشيخ مظهر من مظاهر الليونة والخفة والبعد عن الجزالة، وفي ذلك ما يفسر نزوله رغم بنائه الثماني عن طبقة الأوزان الجزلة.

ومن بين الأوزان والأضرب التي استعملها الشاعر لا يشارك هذه المجموعة الموسومة بالخفة والتخنت والليونة رتبته إلا ثلاثة أضرب متفرعة عن الأوزان الجزلة، هي مخلع البسيط والكاملان الرابع والخامس، أما الأضرب الباقية فمزلتها دون ذلك لبيان ضعفها لديه. ويعد سقط الزند المنجز الشعري الذي يكشف بوضوح عن تصويره الجمالي لإيقاعات هذه الأوزان وكل ما سواها من إيقاعات الشعر العربي وعن موقفه النقدي الدقيق منها، ولذلك نتخذ نسبة ترددها وترتيبها فيه معياراً لدراسة تجلياتها الجمالية في متنه الشعري. وننبه على أن كثافتها في اللزوميات تبدو أقل من حيث الكم، إلا أنها دلالة نظامية تشهد بأن الشيخ كان - بعد تحلله من القوية وعودته إلى الموزون - ينظم وهو متحرر^(١) من سلطة الغريزة وأصول مذهب التبادي الشعري اللذين أثمرأ ديوانه الأول.

I - الخفيفيات اللينة؛

يسمي الشيخ الخفيف الوزن الحثيث^(٢) لخفته وسرعته وقد شغل هذا الوزن في سقط الزند ست قطع (٧٠,٣١٪) كلها من الضرب الأول منها مرثيته المشهورة^(٣). ويظهر أنه كان متأثراً في ركيبه هذا الجنس واقتصاره على ضربه الأول خطي صفيه أبي الطيب المتنبي الذي اكتفى (بالأول من الخفيف)^(٤) وأهمل الأضرب الأخرى، إلا أن تقديمه هذا الوزن في السقط على باقي الأوزان اللينة يدل على أن غريزته كانت تجد

(١) استمر هذا التحرر طيلة اللدة التي نظم فيها الاستغفار والجامع، ولم يعد إلى التقيد بالغريزة إلا بعد اكتشافه نمط الرميّات.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٣٧.

(٣) قوله: غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادي. سقط الزند / ش: ص ٩٧١.

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

فيه فخامة^(١) خفية تجعله أقرب تلك الأوزان إلى الطبقة الأولى. ويظهر هذا الميل النسبي إلى الخفيف الأول واضحاً في اللزوم والدرعيات، فمن بين ٧٥ لزومية خفيفة وردت ٧١ قطعة على الضرب الأول (٤٧، ٤٪ من مجموع اللزوميات)، وجاءت درعيتان من ثلاث خفيفيات على نفس الضرب، وهما من المطولات في ديوانه الصغير.

وتشير قواعد العروضيين إلى أن الخبن في الخفيف حسنٌ، وأن الكف فيه صالح والشكل قبيح، ولا نجد لدى الشيخ ما يوضح موقف الغريزة من هذه الزخافات، فهو يشير ضمناً إلى قبح الشكل^(٢) ولكنه لا يبين رأيه الواضح في الكف^(٣)، إلا أن تنبيهه على أن الخبن يكون لغير معاقبة^(٤) يوصي إلى أنه كان يميل إلى أن تكون المعاقبة بحذف الثاني لا السابع إذا لم يثبتاً جميعاً. ويتبين من أشعاره أنه كان يختار الخبن لخفائه كما اختاره أبو الطيب الذي اكتفى في خفيفياته بالخبن والتشعيت كما ذكر الشيخ^(٥)، والطريف أن تلميذه التبريزي يستعير منه معيار الخفاء في الغريزة والزيادة الناجمة عن الرد إلى الأصل ليحكم على أحد أبياته الخفيفة بعدم الاعتدال. فالشيخ يقول في درعيته:

جَارِياً مَاءَ الْحَتَفِ مِنْ غَيْرِ الدَّفِّ

— إِيَّاهُ كَالْمَاءِ فِي الْأَنْبُوبِ^(٦) —

والتلميذ يرى وأهما أن هذا البيت (فيه زيادة وهو موضع لام «الحتف»، وهو الأصل عند الخليل، وكان الأخفش يرى أنها زائدة. لو حذفت اللام عند اللفظ لتبين في

(١) انظر المرشد: ١٩٢/١، حيث يشير المؤلف إلى أن الخفيف يجنح إلى الفخامة إذا قيس إلى السريع والمنسرح، ويبدو بون الطويل والبسيط.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦ - ٥٩٧، وما تقدم.

(٣) انظر إشارته إلى أن الخليل يجوز كُفَّ العروض في الخفيف: عبث الوليد: ص ١٥٧. وانظر قوله في اللزوم: ٢٨٠/٢: وفاعلاتن ومفاعيلها ... تكف في الوزن ولا تخبل

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦ - ٥٩٧، حيث يتحدث عن المعاقبة وشكل العجز والطرفين في الخفيف والرمل والمديد.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٦) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٨٥.

الغريزة اعتدال الوزن^(١). ومقصود التبريزي أن الشاعر لم يخبن مستغفلن فزاد حرفاً حسب رأي الأخفش، أو رد الجزء إلى الأصل حسب رأي الخليل، لكن السياق الذي استعار له هذا المعيار مختلف، لأن الشيخ ذكر ذلك عند تعرضه لبيت من المسرح أفسد فيه البحرّي الإيقاع^(٢) بتركه الطي الملازم للضرب وعودته به إلى أصله على رأي الخليل، وهو ما يعده الأخفش زيادة. ولم يكن الشيخ يقصد بإيراده الرأي الأخير أنه يختاره، ولكنه أوردته للتذكير بأن الضرب في المسرح الأول كثر طيه في الاستعمال فلزم حتى أصبح هذا الزحاف المستحسن كالأصل فيه، ولم أعثر على ما يفيد أنه يعد الخبن في مستغف لن الخفيفة ملازماً له ملازمة الطي^(٣) لضرب المسرح الأول. والواضح من أول بيت في مراثيه الخفيفة، وكذا من بعض أبيات الخفيفيات الأخرى، أنه لم يكن يستثقل سلامة مستغف لن من الخبن حتى يجعله زحافاً لازماً، فقله:

غير مجدي في مئتي واعتقادي

نوح باك ولا ترنم شادي^(٤)

لا يختلف عن بيت الخفيف الذي وصفه التبريزي بعدم الاعتدال لورود الجزء المذكور فيه غير مخبون. والتغيير الوحيد الذي اهتم الشيخ ببيان تأثيره في إيقاع الخفيف هو علة التشعيت، وقد سماها زحافاً اعتباراً لعدم لزومها أو اختياراً منه للمصطلح القديم الذي يصف كل تغيير يدخل الوزن بأنه زحاف ولو كان علة، والمقصود بذلك تحول فاعلاتن في ضرب الخفيف إلى مفعولن. ويقتد الشيخ التشعيت بورود الروي فيه مردوفاً، أما ما أتى منه في القوافي المجردة من الريف فإنه يكون فيها - في رأي الشيخ - إخلالاً بالإيقاع يجب أن تصان الأبيات عنه كما صان البحرّي وتدي

(١) شرحه / ش: ص ١٨٨٥.

(٢) انظر بحث الوليد: ص ٢٠٢، وما تقدم: عجائب البحرّي: ٤٦/٢.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٤.

(٤) سقط الزند / ش: ص ٩٧١، ومثله في السلامة قوله: قال صبحي في لجتين من الحد دس والبيد إذ

بدأ الفرقدين. نفسه: ص ٤٣١.

سينيته عنه، (فإن وزن السينية إذا كان مستعملًا بالردف جاء في الجزء الذي يقع فيه اللين زحاف يسمى التشعيث لم يمتنع منه الشعراء في الجاهلية ولا الإسلام)^(١)، فإذا توافر الردف قيد هذا الزحاف / العلة باستعماله في الضرب دون العروض إلا في بيت التقفية لاحتمال البيت إياه في آخره فقط، ولذلك نجده يعيب على أبي عباد تشعيثه عروض الخفيف في قوله:

ليس ينفكُ هاجيًا مضروبًا

ألفَ حدًّا أو مادًّا مصفوعًا

ف (قوله: مضروبًا، فيه زحاف لم تجر عادة المحدثين باستعماله، وهو قليل في أشعار المحدثين، وإنما يجيء في آخر البيت أو في نصفه الأول إذا كان مقفى... فإذا لم يكن البيت مقفى كره أن يستعمل مثل هذا. وأكثر الرواة ينشدون قول الحارث بن حلزة:

أسدٌ في اللقاء ذو أشبالٍ

وربيعٌ إن شئعتُ غبراء

قوله: أشبال، مثل قوله: مضروبًا. وروى ابن كيسان: (أسد في اللقاء ورد هموس)، وقد اختار الناس هذه الرواية لسلامتها في الوزن)^(٢). ويعيب عليه نفس الإخلال مرة ثانية وهو يقف عند قوله:

فترأه في حاله محسودًا

وتراءه في حاله مرحومًا

ف (هذا البيت في نصفه الأول نقص لم تجر العادة بأن يستعمل مثله)^(٣) وإن روي ما يشبهه. والنقصان الذي يستقبحه الشيخ في الصدر هو نفس النقصان الوارد في

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠. والقصود قول البحرني: صنت نفسي عما يندس نفسي....

(٢) عيث الوليد: ص ١٤١.

(٣) نفسه: ص ٢١٥.

العجز، والأصل لديه في إيقاع الأبيات أن يأتي العجز على مقدار الصدر^(١)، لكنه لا يقبل هذا التساوي في الخفيف إذا كان ينجم عن النقص من العروض بالتشعيت. ويتضح من استعماله لهذه العلة غير اللازمة أنه لم يكن يعده مقبولاً فحسب ولكن مستلذاً، فخفيفياته في السقط والدرعيات قد وردت كلها على قواف مردوفة ليكون تشعيت الأضرب عند دخوله سليماً في الغريزة. ولا نعثر في اللزوميات نفسها إلا على خفيفيات معدودة جردت فيها القوافي من الردف فتتكب فيها التشعيت لقبحه فيها كرائيته:

هي طرقُ فمن ظهروا رحا

مِ ودنيا اتت بظلم وقمز^(٢)

ونستخلص من هذه العناية الخاصة بتجويد الخفيفيات وتقديمها على أخواتها في الرتبة في السقط والدرعيات أن غريزته لم تكن تنفر من الرقة المعتدلة التي يتميز بها بناء الخفيف، لكن تباديه فرض عليه التقليل منه وتحاميه كما تحاماه فحول الشعر الرصين قديماً لما وجدوه فيه من رقة رغم صلاحه للتخيم^(٣).

II - المتقاربيات:

نكر الشيخ أن صفيه أبا الطيب جاء في شعره بالمتقارب الأول والثالث^(٤) دون الأضرب الأخرى، وهما نفساهما الضريان اللذان ركبهما الشيخ في متقاربيات السقط، فمجموع ما نظمه من هذا الوزن أربع مقطوعات، اثنتان من الأول (٢،٤٣)٪، والأخريان من الثالث (٢،٤٣)٪. لكن هذا العدد يعتبر نقدياً عديم الدلالة، لأن مجموع أبيات هذه القطع الأربع التي تعود إحداها إلى مرحلة الصبا لا يتجاوز عشرين بيتاً.

(١) انظر قوله في اللزوم: ٦٢٢/١: وآخر الدهر يلقى مثل أوله ... والصدر يأتي على مقداره العجز.

(٢) اللزوم: ٥٩٨/١.

(٣) انظر للمرشد: ١٩٢/١، حيث الحديث عن صلة الخفيف القوية بالحيرة التي جعلته يصلح للفناء والترقيق ويقدم

عند إسلامي الحجاز

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

ويبدو أنه كان يجد في رقة المتقارب ورتابته المشوبة أحياناً بنفس نظمي إيقاعاً يشين نسبه الشعري ويخل بالجزالة المتبادية التي كان يتقيد بها في أشعاره، ولذلك أهمله في ديوانه الأول.

ولما كان نظم اللزوميات قد تم بعيداً عن رقابة مذهبه في الشعر كان هذا الديوان المنجز الذي نافست فيه موسيقى المتقارب الرقيقة جزالة الأوزان المتقدمة، فاللزوميات التقاربية بلغت ١٠٦ قطع (٦٧، ٦٨٪) كان حظ الضرب الثالث منها وحده ٩١ قطعة (٥، ٧٣٪)، ثم يضطرب التوزيع فينزل إلى عشر هذا العدد مخصصاً تسع قطع للضرب الأول (٥٦، ٠٪)، ومكتفياً بقطعة واحدة من الثاني والرابع. ويتبين من تقدم الضرب الثالث المحذوف أنه كان يجد موسيقاه لتناسب قسيميه الأرق والأحلى في جنس المتقارب، وإذا كان هذا الجنس رغم رفته قد استطاع أن يتسلل محتشماً إلى السقط فإن النفس الحماسي الذي بنى عليه درعياته قد حال دون تسله إليها، فهذا الديوان يخلو مطلقاً من المتقاربيات.

ويخل هذا الوزن فضلاً عن الخرم زحاف وحيد هو القبض، وتجانس أجزائه يسمح كما ذكرت ببخوله في أكثر من أربعة مواضع، لكن الشيخ يحذر من ذلك لأن هذا الوزن لا يحتمل سقوط أكثر من عشر حروفه وإلا بان خلله^(١) وأصبح القبض منكراً^(٢). وقد التزم الشاعر نفسه بهذا الحذر فاعتمد^(٣) ولم يخرم ولم يتعد في الجمع بين القبض والحذف مثل النقصان الوارد في قوله:

كَأَنَّ الْغَمَامَ لَهَا عَاشِقٌ

يَسَايِرُ هَوْدَجَهَا أَيَنْ سَارَا^(٤)

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

(٢) رسالة الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٣) الاعتماد في التقارب هو عدم قبض الجزء السابق للعروض والضرب المحذوفين. انظر العقد القريد. ٤٧٦/٥ - ٤٧٦.

(٤) سقط الزند / ش: ص ١١٣٧. ومثله في اللزوم (٤١٤/٢) قوله: أعاذل إن ظلمتنا اللوك فتنن على ضمعنا أنظم.

ويذكر الشيخ لهذا الوزن خصيصة تتجلى في كونه الجنس الوحيد الذي يحتمل حشوه ألفاظاً يتوسطها ساكتان متتاليان، لأن (الكلمة إذا اجتمع فيها ساكتان يتوسطانهما لم يمكن أن تنظم في حشو البيت العربي إلا في موضع واحد كقوله:

فَرُمْنَا القِصَاصَ وَكَانَ الثَّقَفُصْ

فَرَضًا وَحَقًّا عَلَى الْمُسْلِمِينَ

وليس ذلك بمعروف ولكنه شاذ مرفوض، وما شذ من كل الأسماء فإنه لا ينكسر به القياس^(١)، وعده هذه الخصيصة شذوذاً يفسر عدم ورودها في مقاربياته.

III - السريعات الوافية؛

يعد الشيخ السريع مثل الرجز وزناً خفيفاً مهيئاً^(٢)، ويستقبح فيه سرعته الرجزية التي تصطلم في آخر كل قسم بتوقف مفاجئ أو تحول في الإيقاع تفرضهما عند الإنشاد تغيرات الجزء مفعولات. ويصور هذا التعارض بين السرعة وما يكبحها قوله في اللزوم:

فَلَا تُسْرِعَنَّ فَإِنَّ السَّرِيحَ

عَ يَوْفُفُ حَقًّا كَمَا تَعْلَمُ

فَإِنْ قَلَّتْ ثَانِيهِ لَا وَقِفْ فِيهِ

هَ قَلْنَا وَثَالِثُهُ أَصْلَمُ^(٣)

والسريع وزن تماماء القدماء وشاع بين متحضرين^(٤) الشعراء في الحجاز والشام قبل أن يولع به المحدثون في العصر العباسي، وقد ركبه امرؤ القيس وأبو تمام على فحولتهما وفخامة أشعارهما، ولعل الشيخ تأثر خطأهما - وهما بعض من

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

(٢) نفسه: ص ٥١٤.

(٣) اللزوم: ٤١٤/٢.

(٤) انظر المرشد: ١٤٩/١، ١٥٤، ١٥٦.

اصطفى - في سريعاته الأربع التي تضمنها سقط الزند. وقد انفرد السريع الثاني الذي وصفه بأنه لا يوقف بثلاث منها (٦٥، ٣٪)، وحظيت السقطية الباقية بالسريع الثالث (٢١، ١٪)، ومنها فخريته:

ذَلَّتْ لِمَا تَصْنَعُ أَيْمَانَا

نُقُوسَنَا تِلْكَ الْإِبْيَاسَاتُ^(١)

ومرثيته: (أحسن بالواجد من وجده)^(٢) التي وصفها بعض الدارسين بأنها عقد نفيس^(٣). لكن ما يلاحظ في هذه السريعات الأربع أنها رغم تنوع أغراضها تشترك في نفس خطابي بارد شاحب لا هو بالجزل العذب ولا اللين الرقيق، وهو شحوب يفسره وصف عبد الله الطيب للسريع بأنه وزن نزل به قربه من السجع عن مرتبة الأوزان القصار من حيث الإطراب، وعن مرتبة الطوال من حيث جلال النغم^(٤)، ولم يكن تحامي الشيخ هذا الوزن في السقط إلا هروباً من هذه البرودة النغمية.

ويظهر أن هذا النفس الخطابي وجد في نظمية اللزوم ما سمح له بالبروز الكمي غير المقيد، فالسريعات قد حظيت فيه بـ ١٠١ قطعة كان النصيب الأوفى منها (٥٩ ق / ١٠,٣٧٪) للسريع الثاني الذي قدمه في السقط، ثم أتى بعده السريع الأول بـ ٢٢ قطعة (١٠,٣٨٪)، فالسريع الثالث بـ ١٨ قطعة (١٠,١٣٪)، واقتسمت صورتا مشطوره اللزوميتين الأخيرين. أما الدرعايات فقد وجدت في حماسية السريع الرجزي إيقاعاً مناسباً لمقصدها النبيل، ولذلك لم يكن نصيب الأضراب الوافية من الدرعايات السريعة السبع إلا درعيتين اثنتين اقتسمهما السريع الأول والثاني (٣,٢٢٪ لكل ضرب).

ولم يهتم الشيخ بقيمة الزحاف في هذا الوزن لأنه يحتمل كآخيه الرجز ثقل علبط وتوالي الحركات فيه، وما يحتمل هذا الثقل يحتمل ما سواه، ولذلك نجده يجيء فيه

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٣٦.

(٢) نفسه / ش: ص ١٠٠٦.

(٣) الجاسع: ١٠٧٧/٢.

(٤) للرشد: ١٤٩/١.

بالطي والخبن كما جاء أبو الطيب بهما فيه وفي الرجز، ف (كلاهما غير قبيح)^(١) في هذين الوزنين لتشابههما وتأخيهما في الخفة والمهانة واحتمال الثقل. ولا يبدو أن الشيخ كان يقيد استعمال هذين الزحافين تقييداً كمياً أو موضعياً، فمجيبه بهما كان مطلقاً غير مقيد حتى في أشعار السقط نفسها كقوله:

سالم أعدائك مستسلم
والعيش موت لهم مرغم
بقطرة غرق أعدائك لا
ينقص منها بحرك المفعم
فليس عن نصرك مستأخر
ولا إلى حريك مستقدم
ليهنك المجذ الذي بيته
فوق سرة النجم لا يهدم^(٢)

أما علبط فقد صان سريعياته من وزنها لأن الخبل يكسر شبا^(٣) الجزء ويضعفه وإن بدا الوزن محتملاً له.

IV - المنسرحيات الوافية؛

يصف الشيخ هذا الجنس بالسهولة فيجعله (خفيفاً سريعاً)^(٤)، وهو يقصد بذلك إيقاعه المتلون الذي عبر عنه بعض الدارسين بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخت^(٥). ويظهر من خلال تتبع نسبة استعمال الشاعر له أنه كان ينفر منه لانحنائه،

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٥.

(٢) سقط الزند / ش ص ٨٤٤ - ٨٤٦.

(٣) ف. والغايات: ص ١٣٥. وذهب الأخفش إلى أن فعلتين يحتمل في الرجز أكثر مما يحتمل في السريع والبسيط. مجلة فصول: ص ١٥٢.

(٤) رسالة الإغريض / رسائله / عطية: ص ٣٧.

(٥) انظر المرشد: ١/ ١٧٥.

فالسقطية الوحيدة (١٠٢١٪) التي ركب فيها هذا الوزن كانت من ضربه الأول المطوي، وهو نفسه الضرب الذي استعمله في درعيتيه المنسرحيتين (٦٠٤٥٪). أما اللزوم فقد جعله متناً لتجريب إيقاع المنسرح المخنث، إذ بلغت لزوميته من هذا الوزن ٤٦ قطعة (٢٠٨٩٪) جاءت كلها على الضرب الأول إلا ثلاثاً منها (٠٠١٨٪) خرج فيها عن قواعد الخليل، فجرب في نفس العروض الضرب الثاني المقطوع المولد الذي أنشد منه التبريزي شعراً زعم أنه قديم، و(أنشد منه الزجاج وقال إنه ليس بقديم)^(١).

لكن وروده في لزوميته لا يعني أنه جعله قديماً كما زعم التبريزي، فقد صرح هو نفسه بأنه ضرب (لم يذكره الخليل ولا غيره)^(٢)، وإنما كان مجيئه به محاكاة لصفه أبي الطيب المتنبّي. وقد وصف العروضيون المنسرح المولد بأنه من الأوزان التي استحسنها المحدثون وأكثرها منها (الحسن اتساقه وعذوبة مساقه حتى استعملوه غير مردوف)^(٣)، لكن اللزوميات الثلاث التي بنيت عليه جاءت كلها مردوفة كقوله:

أَوْفَ دِيُونِي وَخَلَّ أَقْرَاضِي

مَثْلُكَ لَا يَهْتَدِي لِأَغْرَاضِي^(٤)

وقد يعلل لزومه الردف بأنه كان حفاظاً على رقة الوزن، لكنها رقة صين منها هي نفسها شعره الجزل في السقط والدرعيات. ويعد الشيخ المنسرح من الأوزان التي (لا يحسن استعمالها حتى يحذف منها شيء... كقول القائل:

أَصْبَحْتُ لَا أَحْمِلُ السَّلَاحَ وَلَا

أَمْلِكُ رَأْسَ الْبَعِيرِ إِنْ نَقَرَا

فهذا قد حذف من آخره شيء لو ترك على أصله لم يحسن، والذي حذف منه رابع السباعي الأخير، ومثله في الشعر كثير)^(٥). وهو يقصد هنا ما أسماه الطي

(١) العيون الغامزة: ص ٧٧.

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٣) العيون الغامزة: ص ٧٧.

(٤) اللزوم: ٩٤/٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

الملازم الذي (يكون لازماً للجزء أبداً لا يفارقه، وذلك مثل الضرب الأول من المنسرح لا يزال أبداً مطوياً)^(١) وإن كان عدم طيه لا يعد دليلاً على قبح الاستعمال^(٢)، لكنه يقصد أيضاً طي مفعولات في هذا الوزن، لأنه وإن لم يكن لازماً (أحسن في الغريزة من تمامه)^(٣) خلافاً للأجزاء الأخرى التي يستوي فيها الخبن والطي والسلامة منهما. وقد كان عدم طي الضرب^(٤) ومفعولات^(٥) في الحشو مما عابه على البحري، ويكاد الشيخ لا يخل بهذا المعيار في السقط، فالمنسرحية الوحيدة فيه التي بلغت ٢٣ بيتاً لم تتضمن إلا بيتاً واحداً لم يطو فيه مفعولات في العجز، هو قوله:

كأنها شجعةٌ بها زمغٌ

أو ذات جبنٌ فالخوفُ يرعئُها^(٦)

وقد جاء به في الدرعيات سالماً أربع مرات في الميمية^(٧) ومرة واحدة في الهمزية^(٨). أما اللزوميات المنسرحية فقد بدا فيها لكثرتها كالتحطل من هذا المعيار في مثل قوله:

تواصلت منك بيننا ديمٌ

وزيدَ فيها سحٌ وإنجامٌ^(٩)

لكن ذلك يظل محصوراً في استعمالات معدودة تبدو كالمعدومة وسط مجموع أبيات المنسرح. ويستشهد الشيخ على الخبل في هذا الوزن ببيت للبيد، لكنه يستقبح هذا الزحاف لأن ما قدم سببها إذا خبل (انكسر لذلك شباه)^(١٠).

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٤.

(٢) انظر عتب الوليد: ص ٢٠٢.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٤) عتب الوليد: ص ٢٠٢.

(٥) نفسه: ص ٩٩ و١٤٥.

(٦) سقط الزند / ش: ص ٨٣١.

(٧) قوله. ملبس قيل ما خيط مشبهه ... لدارم قبلنا ولا درم. الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٥٧.

(٨) قوله: وابن زهير لو حاز مشبهها ... لباء منها بسؤله ونأى. الدرعيات / شروح السقط: ص ٣٣٤.

(٩) اللزوم: ٤١٣/٢. وانظر قوله في: ٣٠٩/٢: جسمي أودى مر السنين به فلطلب النفس منزلاً بـله

(١٠) الفصول والغايات: ص ١٣٥ - ١٣٦.

والمراد بهما ما ركب الشاعر فيه الضرب الأول من الرجز الذي يشبه القصيدة في طول أبياته ببنائه السداسي المنتصف، خلافاً لصورتَي المشطور والمنهوك اللتين شهر بهما هذا الوزن، وتقصيد الرجز أسلوب حاول به بعض شعراء التبادي^(١) في الأعصر العباسية الإفادة من بداوته دون الوقوع في شرك خفته وقصره المرتبطين بما شطر منه ونهك.

والشيخ يعد الرجز وزنًا خفيفًا مهينًا^(٢) ونمطًا ذليلاً عاجزاً^(٣) عن أن يبلغ الشاعر غرضه، وقد تبين في مبحث سابق^(٤) أنه كان يحتقر الرجز ويعده من سفاساف القريض. ويتضح من مختلف النصوص التي تعرض فيها لهذا الفن أنه كان يجعل البناء الرجزى رتباً تتفاوت في الضعف وتزداد حقارة كلما نقصت أجزاء الوزن^(٥).

وفي مقارنة له بين بناء الرجز والهزج يلاحظ أن هذا الأخير (أصغر منه في السمع لأن مستعمله رباعي، والرجز قد استعمل منه السداسي)^(٦)، ومفهوم هذه المقارنة أنه كان يعد الضربين التامين منه أقل ضعفاً من باقي الأضرب لشبههما بالقصيد، لكن يبدو أن خفة مستعملن وما يعتريها فيه من نقصان كانت تجعل الإيقاع في سمعه ركضاً مجمعاً بعيداً عن العذوبة الرزينة التي تتوافر في ما جزل من أوزان القصيد.

ويفسر هذا الاستضعاف تحاميه هذا الوزن في متنه الشعري، فسقط الزند لا يضم إلا قصيدة واحدة متنصفة (١،٢١٪) من الرجز الأول بناها دون غيرها على روي الزاي، هي قوله:

-
- (١) انظر القصيدة عند مهيار: ٤٥٤/٣.
 (٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤.
 (٣) الفصول والغايات: ص ١٤٤ و ٣١٩.
 (٤) انظر تفصيل الكلام على موقفه الرافض للرجز في ما تقدم: ٨٢/١، وانظر في أسباب كرهه للرجز: مقالة الرجز في القرن الرابع / مجلة كلية الآداب - أكادير - العدد ٥ / ١٩٩١: ص ١٥.
 (٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٠، حيث وصفه لتسميط نسب إلى اسرى القيس بثه من أضعف أنواع الرجز.
 (٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٧.

أهـاجكَ البرقُ بذاتِ الأمعرِ
بين الصُّراةِ والقُراتِ يَجْتَزِي
مثل السيوفِ هزهنَّ عارضُ
والسيفُ لا يروغُ إن لم يهز(١)

وقد اعتبر بعض الدارسين هذه الزائفة شاهداً على قبح التقصيد في الرجز(٢)، ولعل عدم عودة الشيخ إلى هذا الوزن في سقطياته دليل على أنه أحس عند أول تجربة حاول فيها فصل الرجز المتنصف عن المشطور بأن ضعف إيقاعه في الغريزة لا يخفيه التقصيد، ويؤكد هذا أن الدرعيات رغم أهمية التحميس فيها خلت مطلقاً من الرجز الدائري وأضر به الخلطية (٠٪). ولم يجد هذا الوزن مكاناً له حتى في اللزوميات التي جعلها الشيخ متناً لتجريب الإيقاعات المستقبحة والضعيفة، فكل ما ورد فيها من هذا الجنس أربع قطع (٢٥، ٠٪) لم يحظ فيها الضربان السداسيان الأول والثاني بأي نصيب. ولم تمنع هذه الاستهانة بالرجز الشاعر من تجنب الخبل في هذه الأراجيز الخمس، فقد اكتفى فيها بالطي والخبث رغم سهولة جل الزحافات في هذا الوزن، وذلك لاستقباحه هذا الزحاف المزوج حتى في أهون الأوزان وأحقرها(٣).

VI - المخلفيات:

يرفع الشيخ الضربين الأولين من البسيط إلى رتبة الأوزان الشريفة كما تبين، لكنه ينزل بالأضرب الثلاثة الأخيرة إلى رتبة الركابة والضعف(٤)، إلا البسيط السادس فإنه إذا استعمل كما استعمله المحدثون مخبون العروض والضرب تخلص من ضعفه، لأنه (لا يجيء حسناً في السمع إلا أن يلحقه بعض التغيير عما هو في الأصل، فمن ذلك قول عبيد: (تصبو وأنا لك التصابي....)، وفيها: (من يسأل الناس

(١) سقط الزند / ش: ص ٤١٤ - ٤١٥..

(٢) للمرشد: ٢٣١/١.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، وانظر الإشارة السابقة إلى أن ما تقدم سببها إذا خبل كسر شباه.

(٤) الصامل والشاحج: ص ٥٧٨ - ٥٧٩.

يحرموه....)، فهذان البيتان إنما حسناً في الوزن لأجل شيء سقط منهما فقبلتهما
الغريزة الخالصة. ألا ترى إلى قوله:

والمـرء ما عاش في تـكـنـيب

طـول الحـياة له تـعـذـيب

كيف هو مخالف لهذين البيتين^(١). وهذا الاستعمال الذي يشير إليه الشيخ هو ما
يسميه العروضيون مطلع البسيط، فالمطلع لديه صورة لتحسين إيقاع البسيط السادس
وليس ضرباً مستقلاً بنفسه^(٢). وإذا كان الشيخ يعد هذا الخبن ضرورياً لتخليص
الضرب السادس من الضعف فإن ذلك لا يعيد إليه جزالة الضربين الأولين، ولكنه يجعله
وزناً ليناً مختللاً يتوسط بين الجزالة والركاقة، والليونة تخل بالرصانة الفنية والفخامة
اللتين تميزان أشعار الفحول وقصائد من تأثر خطاهم من المحدثين المتبادين، ولذلك عد
الشيخ ورود هذا الوزن المخنث في ديوان امرئ القيس عيباً لا يليق بالفحول أمثاله أن
يشينوا به نظمهم: (وهل تخلص من الذام كعاب، ولو لم يكن في ديوانه ما يستنكف منه
إلا التي أولها: (عيناك دمعها سجال)، لكأنت للعائب حسباً، ولغير ما حسن كسباً،
وذلك أن شعراء الإسلام أنفوا من مثله ولم يعرضوا في الأزمنة لشكلها)^(٣).

ويعود انخناث المخلع وليونته إلى تقطع موسيقاه الناجم عن عدم تجانس أجزائه
المستعملة، فهو يجمع بين الوحدة الرجزية مستفعلن والخببية فاعلن والمتقاربية فعولن
في بناء إيقاعي واحد، خلافاً لكل البحور الأخرى التي تكون ثنائية التركيب أو صافية
متجانسة الأجزاء. وقد ركب الشيخ هذا الوزن في السقط كله مرة واحدة (١،٢١٪)
في قطعة من ثلاثة أبيات يقول فيها:

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩.

(٢) يفيد استعمال بعض الشعراء له في عصر أبي العلاء مبنياً على فاعلن ومفعولن في وسطه، أنهم كانوا
يجعلونه وزناً مستقلاً عن البسيط. انظر مقالة: مطلع البسيط ليس من البسيط / م. ك. الآداب بغاس، العدد:
١٠ / ١٩٨٩: ص ١٥، وانظر منهاج البلغاء: ص ٢٣٨.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ٢٣/١.

للهِ أَيُّامُنَا المَوَاضِي
لو أن شَيْئاً مَضَى يَعودُ
أبلى ودادي لكم زَمَانُ
أَلَيْنُ أَحَدائِهِ حَديدُ
لم يبل من بذلةٍ ولكن
يبلى على طِيَّه الجديد^(١)

ويظهر من هذه القطعة أنه أراد أن يحذو حذو أبي الطيب في استعمال المخلع فأرغمه التقطع والانخناث على صون السقط منه، والاعتراف بأنه عيب يحط من قيمة الديوان الذي يرد فيه ولو كان الشاعر فحلا من الفحول كامرئ القيس. وكما صين السقط صينت الدرعيات فخلت من هذا الوزن مطلقا (٠ %)، أما اللزوميات فلم تخل من مخلع البسيط كما زعم بعض الدارسين^(٢) وهو يتباهى بدقة إحصائه لأوزان أشعار الشيخ بالقياس إلى ما أحصاه غيره، فالمخلع قد شغل في هذا الديوان ٣٦ قطعة (١٠٩٥ %) كلها مقطوعات معدودة الأبيات^(٣). وهذا الوزن في رأي الشيخ (لا يقبح فيه خبن السباعي ولا طيه، ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين)^(٤)، لكنه يكتفي بمزاحفة السباعي فقط مع ميل واضح إلى الطي كما يتبين من قوله:

أَيُّتْهَا النَفْسُ لَا تُهَالِي
شِرْخِي قَد مَرُّوا كَتْهَالِي
لم يَبْقَ إِلَّا شَقًّا يَسِير
قَرَّبَ مِنْ مَوْرِدِي نِهَالِي

(١) سقط الزند / ش: ص ٦٥٣.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٩٥.

(٣) انظر مثلاً: ١/ ٣٣٣، ٣٣٤، ٤٤٠، ٤٤٦، ٥٤٦ و ٢/ ٥٢، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٤٤، ٦٤٥.

(٤) الأوزان والقوافي / م: ص ٦٠٤.

وابتهل الدهرُ في ذاتي
وكان في الباطل ابتهالي
وام نَفَرٍ فتاة سوء
تخبئني في نرى مُهال
مرسلة غارة بخيل
قد غنيت عن هبي وهال
وجدت حبي لها قديما
وقد تبينت مقتها لي^(١)

فاطراد الطي في هذه اللزومية ينبيء بأنه لا يستقبحه في المخلع رغم أنه يعده في الضربين الأولين من البسيط زحافاً مكروهاً. ويذكر الشيخ أن التقيد (لمثل هذا الوزن لا يجوز عند بعض الناس)^(٢)، ويظهر من مجيء كل مخليعاته مطلقة القوافي أنه كان يعتبر تقييده عاهة^(٣) تزيد الإيقاع ليونة وضعفاً.

VII - الكامليات المستحقة؛

والمقصود بها ما بني من أشعاره على الكامل الرابع والخامس الأحنين عروضاً وضرباً، وهما وزنان سداسيان يعلوان على الكامليات المجزوءة لكنهما ينزلان عن رتبة الضربين الجزلين الأول والثاني، للخفة التي تسلت إليهما بعد حذفهما. والكامل يدعى أخذ إذا ذهب وتده، (يجوز أن يكون سمي بذلك من الخفة، والأخذ الخفيف)^(٤)، أو من تحول الثاني والترسل اللذين يتسم بهما إنشاد الكامل إلى أداء صوتي سريع عند وصول المنشد إلى الفاصلة المفتقرة إلى وتدها، و(الحذ القطع السريع)^(٥).

(١) اللزوم: ٣٣٧/٢.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.

(٣) نفسه: ص ٤٥٥.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٣.

(٥) نفسه: ص ١٣٣.

وفي اللسان: (قال ابن جني: سمي أخذ لأنه لما قطع آخر الجزء قل وأسرع انقضاؤه وفناؤه)^(١). فالسرعة إيقاع غريب عن الكامل لأنه وزن يتوهم فيه الطول المقترن فيه بالثقل^(٢)، والحذذ هو التغير الوحيد الذي يسمح بتسلسل السرعة إلى أضربه الوافية، وإنما أخذ من القطاة الحذاء وهي السريعة^(٣) أو القصيرة^(٤) الذنب، والقصر مرادف للخفة في تصور الشيخ لإيقاع الأوزان، والثقل - أي الثاني والترسل - مرتبط بالطول كما يتضح في قوله: (بل يدخل في خفيف وثقيل، وطويل من الأوزان وقصير)^(٥)، وخفة الأجزاء التي تكون شرطاً في الإنشاد السريع^(٦) تكون أيضاً سبباً فيه. وقد أحسست غريزة الشيخ بذلك في الكامل الأحذ فنزل به إلى رتبة الأوزان اللينة وصان من خفته سقط الزند، إلا قصيدة واحدة (١،٢١٪) من الضرب الخامس المضمر اضطر فيها إلى ركوب هذا الوزن مجاملة لمن سألته (إجازة هذا البيت بالمعنى الذي يأتي:

شُفلي ببومدي عنك يُشفلني
ويصنُني عن كُـلِّ أشفالي)^(٧)

فقال:

ما يومٌ وصلك وهو اقصرُ من
نفسٍ باطولٍ عيشةٍ غالي^(٨)

وما يخرج فيه الشعراء عن تصوراتهم الفنية النقدية مجاملة لغيرهم أو اضطراراً لا يعد صورة لمذهبهم الشعري^(٩)، ولذلك نعد الكامل الأحذ في السقط كالمعدوم فنياً كما عدم

(١) لسان العرب: مادة حذذ.

(٢) انظر كتاب العروض للأخفش / مجلة فصول: ص ١٥١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٣ - ٥٩٤.

(٤) نفسه: ص ٥٩٤.

(٥) نفسه: ص ٥١٣. وانظر: ص ٤٥٤، حيث قوله: (... كان يصنع في مدائح السيد.... صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل... وبيت قصر وبيت طال).

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٤، حيث يوصي بتصويره سرعة الهاريين من الروم وخفة متاعهم إلى خفة الكامل الأحذ وسرعة إنشاده.

(٧) سقط الزند / شروح: ص ٨٨٤، والتنوير: ١/ ١٨٧.

(٨) سقط الزند / ش: ص ٨٨٤.

(٩) انظر مثلاً قول أبي نواس متضامناً من الخليفة الذي أرغمه على وصف الأطلال:

في الدرعيات (٠٪)، أما اللزوميات فقد ركب فيها هذا الضرب في تسع قطع، أربع منها (٢٥٪) من الضرب الرابع السالم، وخمس من الخامس الأحذ المضمر. ويظهر من هذا التوزيع شبه المتساوي أنه كان يعد هذين الضربين في رتبة واحدة من الخفة، لكن المقارنة بين مجموع أبيات الكامل الرابع الثلاثة عشر، وبين أبيات الكامل الخامس الأربعة والستين، تكشف عن أنه كان يميل إيقاعياً إلى الضرب الأخير ويقدمه على أخيه. ويعود هذا الميل إلى أن الإضممار الذي يدخل الجزء الأحذ يسمح للمنشد بأن يقطع من زمن النطق بالحرف المسكن - خصوصاً إذا كان ليناً - زيادة تسمح بتعويض بعض النقص الذي يحدثه الحذف، لأن (المدة كأنها عوض من الحركة)^(١)، وهو ما لا يسمح به المد القصير^(٢) المحدود الذي يفرضه النطق بالحركة في غير المضمر إلا أن تمد تعسفاً، وقبيح لدى الشيخ تمكين الحركة حتى تصير مداً^(٣).

IIX - المديديات،

يقف الشيخ عند قول القائل في الأبيات المنسوبة إلى أم تأبط شرًا:

لَيْتَ شِفْـفَـرِي ضَلَّةً

أَيَّ شَيْءٍ قَلَّكَ

فيشير إلى أنها (تحتمل أمرين: أن تكون من الوزن المديد وهو من أهل المملكة في الشعر، لأنه أخو الطويل والبسيط وإن كان مقصوراً عنهما.. والأمر الآخر في هذه

دعاني إلى نعت الطلول مسلط ... تضيق ذراعي أن أجوز له أسرا

فسمعا أمير المؤمنين وطاعة ... وإن كنت قد جشمتني مركبا وعرا. ديوانه: ص ٢١.

(١) كتاب العروض / فصول: ص ١٤٢.

(٢) نقصد بهذا أن للنطق بالحركة زمناً قصيراً محدوداً يمنع من التباسها بالمد الصريح، بينما يسمح السكون صريحاً أو ليناً بالتصرف في زمن النطق، خصوصاً عندما يكون الساكن حرف غنة أو تكرير. انظر إشارة العلماء إلى أن المد حركة طويلة وأن الحركة مد قصير. الكتاب: ٢٤١/٤ - ٢٤٢. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣، حيث يشير إلى الحروف الصامتة التي تشبه الحروف الصائتة في عدم تبشيعها مسموع النغم عند تسكينها.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ١١٦، حيث يستردي قول البحري من المخلع: (يداه في الجود ضرتان)، لاقتدار الوزن في آخر الصدر إلى تنوين أو ياء بعد كسرة النون في «ضرتان».

الآبيات أن تكون من الرمل وهو من عامة الشعر، وبذلك حكم عليها أهل العلم^(١). وكون المديد من دار الملك لا يرفعه إلى رتبة الطويل والبسيط لأنه مقصر عنهما كما نبه على ذلك، والسر في تقصيره عنهما - لديه - أنهما ذوا نفس بدوي جزل، وهو ذو نفس حضري مخنث، والفرق بين جزالة البداوة وانخناث الحضارة كبير وإن كانت الدائرة التي تجمع هذه الأوزان واحدة: (إن سرتك الغضارة فعليك بالحضارة، والله رازق الحاضر والبادين. ليس بعجيب فسل من ظهر نجيب، إن المديد أخواه سيدان، وكأنه بعض العيدان ما شئت من ضعف وانخناث)^(٢).

ويظهر أن انخناث المديد يعود إلى أن فاعلن بوقوعها فيه بين جزأيه السباعين قد أضعفت بناءه المستعمل كما أضعفت بناء ما سوى الأول والثاني من أضرب البسيط كما سنبين. فالانسياب الذي يحس به المنشد عند البدء بفاعلاتن يتعثر عند الانتقال إلى فاعلن، وقد يضلله بناء هذا الجزء فيلحق به السبب الخفيف من أول جزء الثالث اللاحق وينحو به منحى رملياً، ثم يفاجأ بأن الإيقاع انكسر واختل. والبناء الثماني الدائري للمديد قد يمنع في الظاهر لهذا الجنس بعض الاتساق والتوازن كما نجد في قول القائل:

ليت شعري ضلّة أي شيء قتلتك

أمريض لم تعد أم رصيذ ختلك^(٣)

لكن استعمال العرب له في صورته السداسية يدل على أنه لا يستقل بإيقاعه إلا إذا تجاوز هذا البناء، لأن الأصل الدائري الثماني الذي يمكن أن يرد إليه ليس من حيث الإنشاد إلا رملًا مجزؤًا محذوفًا، وهذا ما قصد إليه الشيخ وهو يشك في إمكان وجود مديد ثماني^(٤) مستقل في السمع بإيقاعه عن إيقاع الرمل المجزؤ: (إن

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٢ - ٥٧٤

(٢) الفصول والغايات: ص ٢١١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٣، وهذه الصورة الثمانية هي إنشاد من عد الآبيات من المديد.

(٤) يذكر الأخفش في تعريفه للقصيد المديد التام، وهو يقصد الصورة المستعملة لأنه لا يقول بالاصول الدائرية التي ذكرها الخليل. العروض والقافية: ص ١٩٣ - ١٩٦.

الشعر المجزوء وهو الذي نهب منه جزءان لا يرجع إليه أبداً ما نهب منه، ألا ترى قول القائل: (إن بالشعب... القصيدة) لا يلحق بأصل المديد أبداً^(١). فهذا الجنس الثماني - لدى الشيخ - بناء سداسي لأن العرب لم تستعمله إلا كذلك^(٢)، وهو يستقصره لأن أطول (ما استعملت منه (إن بالشعب... ونحوها)^(٣)، وقصره في الاستعمال لا يجعله دون رتبة الأوزان الثمانية الشريفة فحسب، ولكن دون رتبة الأوزان القوية الملحقة بها، لأنها رغم كونها سداسية مثله تفضله بكثرة الحروف المتحركة.

ولم يكن تحامي الفحول له إلا نفوراً من قصره وتعتز إيقاعه، ف (المديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول، والطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد، أعني امرأ القيس وزهيراً والناطقة والأعشى في بعض الروايات. وقد جاءت لطرفة قصيدة من المديد وهي: (أشجاك الربع أم قدمه...))، وربما جاءت منه الأبيات الفاردة كقول مهلهل: (يا بكر أنشروا لي كلياً...)). و«إن بالشعب» مختلف في قائلها ولم يجمعوا على أنها قديمة^(٤). ولم يكن حال هذا الوزن في عصور المحدثين أحسن، فقد ذكر الشيخ أنه كان من بين الأوزان الأربعة^(٥) التي أهملها أبو الطيب، ورغم ضخامة الديوان الذي نظمه الشاعر المتبادي مهيار لا نجد أي أثر له فيه^(٦). أما المتحضرين منهم^(٧) فقد تحاموا أضربه إلا الضربين الخامس المحذوف والسادس الأبتز لقصرهما واختناثهما وإن كان الخامس أشهر وأكثر، كقول أبي نواس:

يا شقيق النفس من حكم

نفت عن ليلى ولم أئتم^(٨)

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٩.

(٢) نفسه: ص ٥٧٧.

(٣) نفسه: ص ٥٧٧.

(٤) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠١.

(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٥، حيث الإشارة إلى أن المديد يمثل نسبة (٠/١٠) من مجموع أبيات الديوان (٢٤ ألف بيت).

(٧) انظر المرشد: ١٣٨/١ - ١٤٢.

(٨) ديوانه: ص ٤١.

ويستشف من ركوب هذا الشاعر المديد الأثر في طرياته ^(١) أنه كان ينحو بهذا الضرب منحى الرجز، لأنه ضمه إلى هذا القسم من الديوان الذي بنى قطعه كلها على الرجز ^(٢). وقد أهمل الشيخ هذا الوزن في ديواني السقط والدرعيات إهمالاً مطلقاً (٠٪). الأمر الذي دفع الخويي في شرحه لهما إلى لفت انتباه القارئ إلى خلو هذه الأشعار من المديد، ممثلاً لنظم الشيخ فيه بأبيات من ديوانه الآخر هو جامع الأوزان ^(٣). ويظهر أن الشيخ الذي استضعف الضرب الأول المستعمل من هذا الوزن كان يعد النقصان منه بالزحاف أو العلة مبالغة في إضعافه، وزيادة في حقارته تلحقه برتبة الضرب الثاني الذي (جمع له المهانة إلى التقييد) ^(٤). لكن الملاحظ أن الشيخ في اللزوميتين السينيتين اليتيميتين اللتين ركبه فيهما لم يستعمل إلا أقصر أضربه، أي الخامس (٠،٠٦ ٪) في قوله:

المَشْيُءْدَاتُ التِّي رَفَعْتُ

أَرْبَعٌ مِنْ أَهْلِهَا دَرَسٌ ^(٥)

والسادس (٠،٠٦ ٪) في قوله:

شَرُّ أَشْجَارٍ عَلِمْتُ بِهَا

شَجَرَاتُ أَثْمَرَتْ نَاسًا ^(٦)

ولا نجد لهذا الاختيار إلا تفسيراً واحداً، هو أنه أثر أن يظل في تجربته إيقاع هذا الوزن مقيداً بالضربين اللذين نظم عليهما فحول القدماء مقصدين ^(٧) رغم استعمالهم

(١) انظر قوله في ديوانه: ص ٦٣٢.

(٢) إلا هذه المديدية وسريعتين غير مشطورتين. انظر ديوانه: ص ٦٦١ و ٦٧٠.

(٣) انظر التنوير: ١١/٨.

(٤) رسائله / عطية: ص ٣٨.

(٥) اللزوم: ١٦/٢.

(٦) نفسه: ٣٣/٢.

(٧) يشير الشيخ في الفصول والغايات (ص ٢١٢) إلى أن أكثر ما ورد من المديد في الشعر القديم أبيات فاردة.

للحدود له، فقد ورد المديد الخامس في قول امرئ القيس: (رب رام من بني ثعل)^(١)، وقول طرفة الذي ذكره الشيخ: (أشجك الريع أم قدمه)^(٢)، كما ورد السادس في قول عدي: (يا لبيني أوقدي النارا)^(٣). والضرب الخامس هو أكثر أضرب المديد استعمالاً في الشعر العربي، ولا نعلم أكانت مقطوعة المديد الخامس التي اختارها الخويي من جامع الأوزان هي كل ما نظمه على هذا الوزن في هذا الديوان، أم أنه نظم على الأضرب الأخرى، ولكن للمقارنة بين عدد الأربعة عشر بيتاً التي بناها على الخامس، وبين الأبيات الستة التي بناها على السادس، تنبئ بأنه كان يعد هذا الأخير أولى بالشاعر إذا مال به نوقه عن جزالة للتباين إلى رقة المتحضرين، لأنه أخف إخوته في الحسن. والشكل في هذا الوزن قبيح كما اتضح^(٤)، ويتبين من دعائه الله سبحانه ألا يحشره (مكفوفاً كجزء الرمل والمديد)^(٥) أنه كان يستقيح الكف فيه، ويؤكد هذا أن ما نظمه منه لا يتضمن من الزحافات المفارقة إلا زحافاً واحداً هو خبن السباعي أول الصدر والعجز كقوله:

تَعَبُ مَا نَحْنُ فِيهِ وَهَلْ
يَجْلِبُ الْإِيحَاشُ إِيْنَاَسَا
خُذْ حَسَامًا سَعِدَ أَوْ قَلَمًا
وَخِذْني يَا دَعْدُ عَرْنَاَسَا^(٦)

لكن حسن الخبن في هذا الوزن لا ينفي عنه ضعفه الذي جعل الشيخ ينزه عنه جزالة السقطيات والدرعيات بل وحتى نظمية اللزوميات، فنسبته فيها لم تتجاوز القطعتين اليتيمتين (٠،١٢ ٪).

(١) ديوانه: ص ١٢٣.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٣) نفسه: ص ٢١٢.

(٤) انظر ما تقدم، والصال والشافح: ص ٥٩٧.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣٥.

(٦) اللزوم: ٣٣/٢.

IX - الرمليات السداسية:

ينتسب الرمل إلى دائرة لا تضم إلا عامة الأوزان خلافاً للمديد، لكن الاستعمال يجعلهما شريكين في البناء السداسي، وفي مشاركة فاعلن لفاعلاتن في توجيه الايقاع. وقد بين الشيخ قوة التباس إيقاع المديد والرمل في وزن (ليت شعري ضلة أي شيء قتلك) رغم حكم العروضيين بأنه من الرمل، لكن ما يميز هذا الأخير - رغم كونهما جميعاً من عامة الأوزان^(١) - خلوه من التعثر المديدي، وحالاته التي يوفرها الانسياب المتجانس لأجزائه، فأول أضربه (مبني على خمسة أجزاء سباعيات وجزء خماسي)^(٢)، وتجانسه يجعله لدى الشيخ يحتمل النقصان ولا يتأثر به، فقد (يذهب من هذا الوزن أربعة أحرف فلا ينقصه نهابهن في السمع)^(٣).

ويظهر أن رقة الرمل وعذوبته قد جعلته من أحب الأوزان إلى الغزلين والمتنظرين وعشاق مجالس الأنس^(٤) واللهو، وإلى الشعراء الحضريين المرفقين بل وإلى عشاق الجزالة أيضاً من الفحول والمتباينين، فأبو الطيب قد بنى عليه بعض أماديحه^(٥)، ومهيار قد جعله على قلته في شعره من بين الأساليب الفنية التي حاول بها أن يرقق قصيدته البدوية ويجعلها في الحين نفسه جزلة لينة^(٦).

لكن ندرة هذا الوزن في منجز أبي العلاء الشعري تدل على أنه كان يجد رفته ألين من أن تحتملها جزالة أشعاره، فسقط الزند والدرعيات يخلوان مطلقاً من الرمليات (٠٪)، ولم يحظ للزوم نفسه - وهو ديوان التجريب - إلا بسبع رمليات (٥٦،

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.

(٢) نفسه: ص ٦٨٧.

(٣) نفسه: ص ٦٨٧.

(٤) انظر المرشد: ١١٨/١، حيث يورد المؤلف أبياتاً رملية للوليد بن يزيد وأبي نواس. وانظر: ١٣١/١، حيث يشير إلى عنوانه ورقته.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٦٦٤، حيث الإيانة عن أن الطريقة للمهيارية كانت الوسيط بين قصيدة المتنبي والشعراء اللاحقين.

٠. %) نحا في اختيار أضربها منحى أبي الطيب فركب الرمل الأول في واحدة منها (٠.٠٠٦ %)، والثالث في ست منها (٠.٣٧ %)، وهي مفارقة كمية تنبئ بأنه كان يجد تساوي فاعلن في عروض الرمل الثالث وضربه أحلى في السمع من تفاوت فاعلن وفاعلاتن في الرمل الأول. ورغم أن الشيخ لم يخرج عما ذكره الخليل في حذف العروض الأولى في لزومياته:

ما يشاء رُبُّكَ يفعل قادراً

جلُّ عن كلِّ مقالٍ واعتراضٍ^(١)

نحس بأن غريزته كانت تميل إلى استعمال أبي الطيب الذي أتى بالرمل على أصله في بانيته^(٢). فهو في شرحه للقسيمة لا ينسب الشاعر إلى الشنوذ أو الخطأ كما نجد^(٣) لدى النقاد العروضيين، ولكنه يكتفي بالإشارة إلى أنه في ذلك قد خالف العروض الخليلي والمستعمل من شعر العرب، ليجعل إيقاع الأبيات كلها على منهج واحد. فـ (الأبيات على مذهب الخليل مبنية على أصل الرمل، ولم يذكر الخليل مثلها في ما وضع، ولا يوجد مثلها في أشعار المتقدمين. وقد ذكروا أبياتاً لرجل من قریش قيلت في الإسلام وهي على وزن هذه الأبيات، وهي:

إنَّ ليلي طالَ والليلُ قصيرُ

طالَ حتَّى ما أرى الصبحَ ينيرُ

ذكر أيامَ عرَّتْنا منكراً

حدثت فيها أمـوـرُ وأمـوـرُ

فالذي يأمُرُ بالفِي مطاعُ

والذي يأمُرُ بالرشد دخيرُ

(١) اللزوم: ٩٣/٢.

(٢) قوله: إنما بدر ابن عمار سحاب
الوضوح: ورقة ١٠٠.

(٣) انظر مثلاً الوساطة: ص ٤٦٨.

والبيت المصروع في أولها قد استعمل، وإنما الذي لم يوجد له نظير ما كان غير مصروع، وهو يزيد حرفين على ما جرت العادة باستعماله، كقوله: (إنما بدر عطايا ورزايا)، قوله: «يا» في نصف البيت الأول زيادة على ما تستعمله العرب... لو حذف لكان موازياً لشعر العرب المستعمل، ولكنه زادها ليكون البيت على منهاج الأبيات التي قبله^(١). ولعل الشيخ كان سيسلك مسلك صفيه في رد الجزء إلى أصله لو أكثر من الرمل الأول، فمعاصره وشريكه في الإعجاب بقصيدة أبي الطيب الشاعر المتبادي مهيار، قد أحس مثله بأن لفاعلاتن في عروض الرمل الشاذ حلاوتها، فجمع في أعاريض بعض رملياته بين فاعلن المحذوف وفاعلاتن الأصلي^(٢). ولا يختلف تصور الشيخ للزحاف في الرمل عن تصويره له في المديد، ولذا لم يجئ بسوى الخبن في الرمليات المعدودة التي تسلك إلى مثنه الشعري العام من خلال اللزوم.

إن عامة الأوزان تبدو ببنائها السداسي أكبر في السمع من المجزئات، ولكن قلة حروفها وحركاتها بالقياس إلى أوزان المتجزئين يجعلها قصيرة، والقصر لدى الشيخ مظهر من مظاهر البعد عن الجزالة إذا اجتمع مع التكسر في بناء معظم هذه الأوزان أصبح ليونة وانحناءً ينزلان بالوزن إلى رتبة الإيقاعات المستلانة، لكن كونها مستلانة لدى الشيخ لا يعني أنها في درجة واحدة من الضعف، فنجاح بعضها - كالخفيف - في أن يجد له مكاناً في سقط الزند والدرعيات، وعجز بعضها الآخر - كالمديد - عن التسلل إليهما، دليل على أنها كانت هي نفسها - لديه - رتباً متفاوتة يقترب بعضها من الطبقة الأولى ويبعد عنها بعضها الآخر حتى يصبح أضعف المختثات.

ثانياً - الأوزان المقصرة:

والمقصود بها الأبنية الإيقاعية المصغرة التي يفرعها الشعراء من صور الأبنية الثمانية أو السداسية المستعملة، وتختلف هذه الأوزان لدى الشيخ عما يسميه «صغار الأوزان» بكونها تقصيراً اختيارياً يمكن للشاعر الاستغناء عنه عند ركوب الجنس

(١) اللامع العزبي / للوضح. ورقة ١٠٠، وانظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٣، وانظر ديوانه: ٣٣٢/١ و ١٣٤/٣، حيث يرد في أعاريض القصيدة.

الدائري باستعمال صورته الطويلة فحسب، خلافا للأوزان الصغيرة التي لا يعرف لها في الاستعمال إلا صورة واحدة. وإذا كان القصر لديه علامة من علامات ضعف الأوزان فإن تقصير الشاعر لما طال منها لن يكون إلا إضعافاً له وإن كان في أصله جزلاً قوياً، أما ما استضعفه الشيخ منها للينه وانخناثه فالتقصير يفضح ضعفه ويجعله بيئاً مكشوفاً، لأن الوزن القصير لا يتسع للمعنى الواسع المبسوط الذي تبنى عليه معظم أغراض الشعر، فإن حمله فسيكون مزرياً به كما يزري بالساكن ضيق الدار وقصر الجدار^(١).

ويفرق الشيخ بين صورتين مختلفتين يمكن أن تؤول إليهما الإيقاعات المقصرة: الأوزان المنتصفة والأوزان غير المنتصفة، والمنتصفة^(٢) - لديه - هي ما كان له أنصاف أي صدور وأعجاز، وعلامتها قبول التصريع الذي يعلن نهاية النصف الأول والنصف الثاني، أما غير المنتصفة فهي ما افتقر منها إلى الأنصاف وكان بيتاً واحداً عروضة هي ضربه^(٣) كالمشهور من صور الرجز النمط سريعاً ومنسرحاً فضلاً عن الرجز الدائري:

منعت من القسم الحقوق كأنها

رجز تهافت ما له أنصاف^(٤)

وعلامتها امتناع التصريع فيها كما يدل على ذلك شرحه لقوله:

ودادي لكم لم ينقسم وهو كامل

كمشطور وزن ليس بالتصريع

(وقوله: ودادي لكم، الشعر كله يصرع إلا المشطور، وهو ما كان على ثلاثة أجزاء

من الرجز مثل قول رؤبة: «يا صاح ما هاجك من وشم خال»

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٤.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

(٣) انظر العيون الغامزة: ص ٧١.

(٤) اللزوم: ١٥٨/٢. ويعلق الناشر على هذا البيت بأن وجه الشبه فيه غامض، والقصود ما نوضحه.

وقوله: «يارب إن أخطأت أو نسيت»

وقول العجاج: «ما هاج أحزاناً وشجواً قد شجا»

فهذه الأبيات لا تصرع، لأنها أنصاف أبيات فلا يمكن أن تنصف، والوزن ينصف ويصرع وهو كقول عنترة:

هَلْ غَادِرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مَثَرْتُمْ

أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهْمِ

المعنى أن وداك لم ينقسم: أي أن ودادي لكم وإن كان كاملاً لا تمكن قسمته لأنه موفر عليكم، كما امتنع المشطور من التصريع^(١). والامتناع الذي يشير إليه الشيخ هنا هو الامتناع الرياضي، لأن أجزاء المشطور الثلاثة لا تقبل التنصيف، ولكن ذلك لا يمتنع في المنهوك لأن جزأيه يقبلان القسمة، ولذلك يرجع امتناع التصريع فيه إلى كونه يخرج البناء من حكم الشعر إلى النثر: (... ويشبهان أيضاً ما ليس له نصف من الأوزان المشطورة، فلا يمكنك فيه القسمة، ألا ترى أنك لو أردت تصريع قول الراجز: (حلت سليمي جانب الجريب) لم تصل إلى ذلك، وأنت عن تصريع المنهوكين من المنسرح أعجز لضيقهما عما يجب للتصريع. مثل قول ناذبة «سعد بن معاذ»:

وَيْلُ أَمْ سَفْدٍ سَفْدًا

صَرَامَةً وَمَجْدًا

وَفَارِسًا مُعَدًّا

سُودَ بِهِ مَسَدًا

وكذلك هذه الأبيات التي أنشدنا «أبو نصر صاحب الأصمعي» في كتاب الألفاظ:

أَرْبُ مُهَرٍ مَزْعُوقِ

مُقَيِّلٍ أَوْ مَقْبُوقِ

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٦ أ، وانظر البيت في سقط الزند / ش: ص ١٥٤٧.

من لبن السهم الـرؤف حتى شتا كالذؤلؤف

فلو صرعت مثل هذا لخرج من حكم الشعر إلى حكم المثنو^(١). ويدعو الشيخ الأوزان المنتصفة عند تقصيرها مجزوءات أو مجزأت، فإن ذهب التقصير بنصفها أو أكثر صارت مشطورات أو منهوكات، ولا يقبل ما بعد هذه الأخيرة من الأوزان المقصرة لأنها تخرج كما قال من حكم الشعر إلى حكم المثنو^(٢).

I - المجزوءات:

يدخل الجَزءُ الأوزان فتكون إما مربوعة أو مثلثة، والمربوع من الشعر الذي ذهب جزان منه من ثمانية أجزاء، ويكون من المديد والبيسط والمثلوث الذي ذهب جزان منه من ستة أجزاء^(٣)، أما مجزوء المديد فقد صار كالأصل لأن العرب لم تستعمله إلا كذلك، ولذلك سمي الأخفش الضرب الأول المستعمل منه مديدًا تامًّا^(٤). والطويل لا يجزأ أبدًا، ولذلك يعد البسيط الوزن الثماني الوحيد الذي يمكن أن يقصر فيصير مربوعًا، ومجزوءات البسيط أوزان لا يكتفي الشيخ باستضعافها فحسب، ولكنه يستركها ويرفضها مطلقًا كما سآين. وتظل المثلوثات الصورة المشهورة للمجزوءات، ويعد الشيخ ما بني منها على أربعة أجزاء أوزانًا صريحة في انتسابها إلى رتبة العامة^(٥) ونزولها عن رتبة الرؤساء ليزاء القصر بها، ولذلك لم تجد لها مكانًا في متنه الشعري إلا قطع معدودة لا دلالة لها لقلتها موزعة حسب ما توضحه:

١ - الكامليات المجزوءة: ينعت الشيخ هذه المجموعة من الأوزان بـ (ضروب الكامل القصيرة)^(٦)، ووصفها بالقصر يحدد قيمتها لديه. ومن بين مجزوءات الكامل

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٣ - ٥٠٤.

(٢) يرفض الشيخ اللقطع المبني على جزء واحد كما تبين من حديثه السابق عن امتناع تصريح المنهوك.

(٣) لسان العرب: مادة ربع: ١٠٢/٨.

(٤) انظر لسان العرب: مادة قصد.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٦.

(٦) رسائله / عطية: ص ١١٧.

الأربع يجيء الشيخ بالكامل السادس والثامن متشبهًا بأبي الطيب الذي استعمل منها الضربين المذكورين^(١)، وقد جاء بالسادس أي المرفل في ١١ قطعة كلها لزوميات (٩٦، ٠٪). والملاحظ أن العروض في إحدى كاملياته المرفلة قد جاءت في البيت الثالث مرفلة لقوله فيها حسب ما ورد في الديوان المطبوع:

وكفيت صحبي إلتيا

بعد اللتيا واللتيا^(٢)

وقد عد بعض الدارسين^(٣) ذلك تصريحًا ثانيًا في نفس القطعة، وهو تفسير مستبعد لأن الشيخ لا يعد التصريع في غير الأوائل فضيلة^(٤)، ولأن ترفيل العروض يوقع في شذوذ معيب يرفض الشيخ مثله. ويختفي هذا الشذوذ باستبعاد هذا التصحيف والعودة إلى القراءة التي نراها الأصح، وهي أفراد الإلة لا تثنيته، فيكون المقصود: وكفيت صحبي إلتيا أي عداوتي، أما السقط والدرعيات فقد خلوا مطلقًا من هذا الضرب (٠٪). ولم يأت من الكامل الثامن في شعره بأكثر من قطعتين: سقطية واحدة في الزهد (١٠٢١٪) يقول فيها على لسان سائق ركب الحاج:

دنياك تحددو بالمسأ

فرو والمقيم جمالها^(٥)

ولزومية واحدة (٠،٠٠٦٪). ويفسر كثرة الكامل السادس الترفيل الذي يضيف إلى حروف المجزوء حرفين مقتطعين^(٦) من الجزء الذاهب فيقلل من ضعف القصر، لكن نسب الاستعمال تدل على أن الكامليات - رغم كونها أكثر المجزوءات في نظمه - لم تستطع لرفقتها أن تتغلب على الصرامة الفنية التي فرضها عليه تجزله وتباديه.

(١) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٢) اللزوم: ٦٤٩/٢.

(٣) البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٥٠.

(٤) انظر الفصل اللاحق: مبحث التصريع.

(٥) سقط الزند / ش: ص ٢٠١٩.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٢٧ - ١٣٨.

٢ - الخفيفيات المجزوة: خلافاً للخفيف الأول الذي جعله الشيخ بالاستعمال أقوى المختات، يكتفي بركوب مجزوء هذا الوزن في خمس قطع فقط، أربع منها لزوميات (٠،٢٥ ٪) جاء فيها بالخفيف الرابع مصرعاً بعضها ومطياً إطالة تنبئ بأنه وجد في إيقاعها نفساً نظمياً مناسباً للمعاني الزهدية التي تضمنتها، كقوله:

أَعُوذُ الشَّيْءَ وَالسَّيِّئَ

وَأَدِيمِي بِهِ حُلُمٌ^(١)

والخامسة درعية واحدة^(٢) (٣،٢٢ ٪) ركب فيها الضرب الخامس المقصور المخبون وأطال فيها، مما يفيد أنه كان يجد في هذا الضرب بالقياس إلى المجزوءات الأخرى قوة تجعله أصح منها للتقصيد والتطويل. والملاحظ أن الخفيفيات المقصورة لم تستطع أن تتسلل إلى سقط الزند (٠٪).

٣ - المتقاربات المجزوة: لم يذكر الشيخ المتقارب رغم بناءه الثماني ضمن الأوزان الجزلة لرقته وليونته. وبرودة المقصر منه لا تخفى عن السمع، ولذلك لا نجد للمجزوء منه أثراً في سقط الزند ولا في الدرعيات (٠ ٪). ومن ١٠٦ قطع هي مجموع اللزوميات المتقاربة لم يتضمن الديوان الثاني إلا أربع قطع (٠،٢٥ ٪) متفاوتة الطول جاء فيها بالضرب الخامس، وخصها بأعذب حروف الروي: اللام والميم. ورغم ذلك ظلت برودة المقصر واضحة فيها كما نجد في قوله:

أَمَلٌ حَبِيبٌ أَدَلُّ

وَسَقَرُ الضَّلَالِ انْسَدَلُ

عَلَامٌ قَدْ أَظَرْتُمْ

فَقَدْ طَالَ هَذَا الْجَدُلُ^(٣)

(١) اللزوم: ٤٨٩/٢. وانظر: ١٧٣/٢، ٢٨٦، ٣٧٤.

(٢) هي قوله: يا ميس ابنة الضلل مني بزاد. انظر الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٤٢.

(٣) اللزوم: ٣٧٦/٢، وانظر: ٤١٥/٢، ٤٧٩.

٤ - الرجزيات المجزوءة: لم ينظم الشيخ من الرجز التام في شعره إلا قطعتين: سقطلية من ضربه الأول السداسي كما تبين، ولزومية واحدة (٠,٠٦ %) من سبعة أبيات ركب فيها الرجز الثالث المجزوء، منها قوله:

مَا جَابَ الْخَيْرُ إِلَى
صَاحِبِ عَقْلٍ وَكَسَدٍ
أَشْدُّ خَطْبٍ يُتَقَى
فِرَاقُ رُوحٍ لِجَسَدٍ^(١)

وإذا كان تأثره بأبي الطيب يفسر مجيئه مثله^(٢) بهذا الضرب، فإن موقف الشيخ المشهور من الرجز يغني عن تفسير ندرته في شعره.

٥ - الرمليات المجزوءة: استلان الشيخ الرمل واستضعفه وهو تام، فلم يأت به في متنه الشعري المدروس كله إلا في تسع لزوميات كما تبين، وضعف تامه يجعل مجزؤه أضعف. ولم يأت هذا الضرب المقصر في شعره إلا في لزوميتين اثنتين (٠,١٢ %) جاء فيهما بالضرب الخامس، وبناهما على اللام فأكسبهما غنائية رقيقة لا تخفى عن السمع، كما يتبين من قوله:

عَشْتُ مَنْ أَيْسَرَ حُلٍّ
وَتَشَبَّهَتْ بِظِلٍّ
لَسْتُ بِالْخَلِّ أَصَافِي
لَكَ وَمَا أَنْتَ بِخَلٍّ
رَبِّمَا يَعْتَمِدُ الْمَر
ءٌ عَلَى الْغُضُو الْأَشْلِ
أَيُّهَا السَّنِيَا لَحَاكَ الْ
لَهُ مِنْ رُبَّةٍ دَلٍّ

(١) اللزوم: ٤٠٠/٨.

(٢) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

ما تسلى خلدني عنـ

ك وإن ظنن التسلي^(١)

لكنها رقة لم تسمح له غريزته بتجريبها إلا في اللزوم، أما السقط والدرعيات فقد نزهت جزأتهما عنها (٠٪).

٦ - البسيطات المربعة: ونقصد بالتربيع الوزن المقصر الذي بنى عليه لزوميته:

دنـياك مـومـوقـة

أكـثر مـن أختها

لم تبق من جزلها

شيئاً ولا شختها

أتى على نرها الـ

أتى على بُختها

فانظر إلى صنعها

وانظر إلى بُختها^(٢)

ويجعل ابن رشيق مثل هذا الوزن من البسيط المربع المحدث^(٣)، وهو عنده مأخوذ من البسيط المثلث لأن «مستفعلن فاعلن» فيه تذكر به قبل غيره من الأوزان، أما الحقيقة فكونه وزناً لا هوية له لندرته وخروجه عن الاستعمالات التي وصفها الخليل. ويسمى عبد الله الطيب هذا الوزن المتنصف «البسيط المنهوك»^(٤)، وهي تسمية غير دقيقة لأن النهك ذهاب ثلثي الوزن بينما الذاهب من الوزن المذكور نصفه، وإذا جاز إلحاقه بالبسيط فالأولى أن يستعار له من تسمية الشيخ الأبيات المديدية الرملية (ليت شعري ضلة)

(١) اللزوم: ٣٥٩/٢.

(٢) نفسه: ٣٣٠/١.

(٣) انظر العمدة: ٣٠٢/٢. وقد مثل له بقول القائل: دار عفاها القدم ... بين البلى والعدم

(٤) انظر المرشد: ٨٤/١. وقد مثل له بقول شوقي: طال عليها القدم ... فهي وجود عدم.

مشطور المديد^(١)، ومن وصفه لمنهوك المنسرح بمشطور مجزؤه^(٢)، مصطلح «مشطور»، فيدعى مشطور البسيط لأنه بقي كمرع المديد^(٣) على أربعة أجزاء من ثمانية أصلية. والشرط في البسيط استعمال شان لا يلتفت إليه^(٤)، وقد عبر الشيخ عن رفضه إلحاق مثل هذه الأوزان التي سكت عنها الخليل بالأضرب المستعملة، فلم ينسب قول أبي تمام:

الحسَنُ بَنُوْهُ وَهَبُ
كَالْفَيْثِ فِيْ اِنْسِكَابِهِ
فِي الشَّرْحِ مِنْ حِجَاهِ
وَالشَّرْحُ مِنْ شَبَابِهِ

إلى وزن بعينه كما يتضح من قوله: (هذا الوزن لم يذكره الخليل فيما ذكر، وإذا حمل على قياس ما قال فأشبه الأشياء به أن يكون من المنسرح، ويكون الضرب الثالث الذي هو (ويلم سعد سعداً) مشطور هذا الوزن. وقد يجوز أن يحمل على أنه من الرجز ومن السريع، ولا يوجد مثله في الشعر القديم، وقد قالت مثله الشعراء في زمان بني العباس كقول القائل:

إِيرِيْقَنَا مُصَلُّ
يَرْكُعُ فِي ضَلَالَتِهِ^(٥)

والأبيات التي جعلناها تجاوزاً من مربع البسيط أو مشطوره قريبة من هذا الوزن، ويجوز حملها قياساً على الأوزان التي ذكرها، فتكون من المنسرح المجزوء بجعل فاعلن في العروض والضرب متفرعاً من مفعولات بعد كشفها وطبها، وتكون من الرجز أو السريع المجزوين بجعل نفس الجزء متفرعاً من مستفعلن بعد قطعها

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧.

(٢) أي مشطور مجزوء المنسرح انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام ١٠٨/١.

(٣) يصف الجوهري مشطور المديد بالمربع. انظر عروض الورقة: ١٨ - ١٩. وانظر العين الغامزة: ص ٥٧.

(٤) انظر العين الغامزة: ص ٦٠ - ٦١.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٨/١. وانظر البيتين في شرح ديوان أبي تمام: ١٠٨/١.

وطيها، لكنها ضروب يرفضها الشيخ كلها عروضياً وفنياً لأن الخليل لم يذكرها. ونجد لدى الشيخ ما يرجح أنه يعد الوزن «مستفعلن فاعلن» رجزاً، فهو يقف عند التسميط المنسوب إلى امرئ القيس: (يا أصحابنا عرجوا....)، ثم يصف الأشرط بأنها من أضعف الرجز^(١)، والفرق بين أبياته للزومية وبين أشرط التسميط المذكور أن الأولى منتصفه عروضها غير ضربها، والأخيرة منهوكة ضربها هو نفسه عروضها، والتنصيف علامة تمنع من إلحاقها بالرجز الخامس. ولم يرد مثل هذا الوزن لا في السقط ولا في الدرعيات (٠٪)، ولم يعد إليه الشيخ في لزومياته، وهو ما يؤكد أنه أراد أن يجرب إيقاع البسيط المقصر ويتعد به عن جزأته إلى أصغر صورة يمكن أن يؤهل إليها، أي الوحدة البسيطة المركبة مستفعلن فاعلن.

II - المشطورات؛

يطلق هذا المصطلح على الأوزان التي ذهب نصفها فبقيت مبنية على أشرط من ثلاثة أجزاء، ويشبهها الشيخ لأضعف بنائها ببيوت الضعفاء والعبيد^(٢). ويدخل الشطر في الاستعمال جنسين خليليين^(٣) هما الرجز والسريع، والشيخ يعد هذين الوزنين عند شطرهما رجزاً لقصرهما متبعاً في ذلك مذهب العرب^(٤). وإذا كان تقصير الأوزان بجزئها يؤدي إلى ضعفها، فإن تجاوز ذلك إلى شطرها يعد إفراطاً في إضعافها، ولهذا نجده يحاسب الرجاز ويكافئهم في جنة الأدباء بأكواخ حقيرة تناسب القصر الذي الت إليه أبياتهم: (قصرتم أيها النفر فقصر بكم)^(٥). وهوياً من هذا الضعف تحامى الشيخ المشطورات في نظمه كله فلم يتعد ما جاء منها فيه رجزية وسريعة ١٠ قطع.

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٩ - ٣٢٠.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٦ - ٥١٧.

(٣) يشير العلماء إلى مشطورات اللديد والبسيط والكامل، لكنها صور شاذة لا يلتفت إليها. انظر العين الغامزة: ص ٥٧ و٦٠ و٦٧.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٥٣٧، والصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ - ٦١٢.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

١ - المشطورات الرجزية: جاء أبو الطيب في شعره^(١) بالرجز الرابع المشطور كما جاء بمتنصفه، فتأثره الشيخ وجاء بنفس الضرب في ثلاث لزوميات (١٨، ٠٠٪) منها أرجوزته:

الحرصُ في كلِّ الأقانينِ يحصمُ
أما رأيتَ كلَّ ظهري ينقصمُ
وعروة من كلِّ حيٍّ تنقصمُ
أما سمعت الحادثات تختصمُ
أم حُبُّكَ الأشياءَ يُعمي ويُحصمُ^(٢)

لكنه لم يسمح لهذا الضرب القصير الضعيف بأن يكون من أوزان السقط (٠٪)، وصان منه جزالة الدرعات (٠٪) رغم أن معانيها التحميسية كانت تقتضي استعماله.

٢ - المشطورات السريعة: للسريع في مذهب الخليل عروضان مشطورتان^(٣): عروض موقوفة (مستفعلان) وأخرى مكشوفة (مفعولن) يجعلها الشيخ هي السريع السادس والأخير^(٤). وقد جاء بهذا النوع من المشطور في سبع قطع، اثنتان منها لزوميتان جاء في إحداها بالعروض الموقوفة (٠٦، ٠٪)، وفي الثانية بالعروض المكشوفة (٠٦، ٠٪)، أما القطع الباقية فكلها درعات ركب في أربع منها العروض الموقوفة (٩، ١٢٪) كما في قوله:

جاءوا عليهم مُحكمات الأذراع
وكلهم قد اكتسى نهى القاع
وجئت للأرماع مَبسوطَ الباع^(٥)

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٣٧٥.

(٢) اللزوم: ٤٨٢/٢. ولنظر: ٦٩/٢، ٤٧١.

(٣) العروض المشطورة هي نفسها الضرب المشطور.

(٤) يذكر أبو العلاء (الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣) العروض المكشوفة التي جاء بها أبو الطيب باعتبارها الضرب السادس للسريع، وهو نفس الترتيب الذي نجده في الإقناع (ص ٥٣). وابن عبد ربه (العقد الفريد: ٤٦٧/٤) يجعل هذا الضرب هو السابع، رغم أنه يأخذ من كتاب الخليل. والملاحظ أن العلماء قد اختلفوا في عدد الأضرب التي ذكرها الخليل. لنظر العروض والقافية: ص ١٥١ و٢٢٥.

(٥) الدرعات / شروح السقط: ص ١٩٢٢.

وجاء في الخامسة بالعروض المكشوفة (٣,٢٢ ٪)، وهي عينيته: (جاء الربيع وأطباك المرعى)^(١). والمشهور في العروض الموقوفة أنها تكون مردوفة بحرف لين، وقد استعملها الشيخ كذلك إلا في برعيتين لزم في إحداها الهاء وفي الثانية الغين عوض لين الريف، وهما قوله: (عَبَّ سنان الرمح في مثل النَهْر)^(٢)، وقوله: (ما أنا بالوَغْبِ ولا بآبِنِ الوَغْبِ)^(٣)، وهو استعمال شاذ عن المتعارف عليه، وقد أوضح الشيخ نفسه أن لزوم اللين في السريع المشطور الموقوف لا ينكسر (بقول الراجز:

أَسْبَلْنَ أَذْيَالَ الْحَقِي وَازْبَغْنَ

مَشِي حَيَاتِ كَأَنَّ لَمْ يَفْزَعْنَ

إِنْ يَمْنَعُ الْيَوْمَ نَسَاءَ تَمْنَعْنَ

لأنه محسوب من الشواذ، وإنما كلامنا على ما يكثر ويتعارف)^(٤)، ولذلك نذهب إلى أن ركوبه هذا الشذوذ إنما كان للتدليل على أن لبعض الحروف الصامتة خصائص صوتية تسوغ استعمالها عوض اللين كما سنوضح. وقد سبقت الإشارة إلى أنه يعد المشطورات كلها رجزاً، وأن الرجز لديه رغم بداوته فن ضعيف حقير حقارة الأوزان القصار، وهذا ما يفسر خلو سقطة الزند (٠٪) من مشطور السريع وندرته حتى في اللزوميات. وما قد يبدو مستغرباً كون الدرعايات التي عاد فيها إلى تجويد النظم قد تضمنت معظم هذه المشطورات، وقد سبقت الإشارة إلى أنه إنما أكثر من إيقاع الرجز فيها رغم احتقاره له ليجعل من الارتجاز به نفساً تحميسياً يخدم الغاية النبيلة التي نظم من أجلها هذا الديوان، لكن الملاحظ أنه تجنب فيه مشطور الرجز الصريح الدائري مطلقاً وكاد يقصر مشطوراته السريعة كلها على العروض الموقوفة (مفعولان) التي لا تلتبس بمشطور الرجز خلافاً للعروض المكشوفة، وهي

(١) الدرعايات/ شروح السقط: ص ١٨٦١.

(٢) نفسه: ص ١٩٧٤.

(٣) نفسه: ص ١٨٦٨.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢ - ٤٦٣.

طريقة استطاع بها الشاعر اعتماداً على مذهب الخليل الذي يجعل مشطور السريع جنساً مستقلاً بنفسه لتفرعه من السريع الدائري، أن يخلص هذا الديوان من شبهة الرجز الحقيق ويوهم المتلقي بأنه صانه عنه.

ثالثاً - صفار الأوزان:

يرد هذا المصطلح لدى الشيخ في وصفه للهزج والمضارع بأنهما (من صفار الأوزان)^(١)، والصغر لديه مرادف للحقارة^(٢)، والمقصود بها الأوزان القصيرة التي تجيء في الاستعمال على أربعة أجزاء لا تزيد عليها، والفرق بينها وبين الأوزان المقصورة أن هذه الأخيرة تستعمل طويلة في أبنية سداسية أو ثمانية، بينما تلازم الأوزان الصغيرة بناء رباعياً لا يعرف في الاستعمال بناء أطول منه، وهذا ما يريده الشيخ بقوله: (ومولد الهزج في الدائرة قبل مولد الرجز، والهزج أصغر منه في السمع لأن مستعمله رباعي، والرجز قد استعمل منه السداسي)^(٣).

وتتضمن هذه المجموعة أربعة أوزان قصيرة هي المضارع والمقتضب والمجتث والهزج، أما الثلاثة الأولى فتقتزن لديه بليونة أشعار المولدين وإيقاعاتهم الحضرية التي يرفضها الذوق المتجزل ويستضعفها أو يستركها لقصرها: (وأعمالي في الخير قصار كثلاثة أوزان رفضها المتجزلون في قديم الأزمان... والثلاثة الأوزان: المضارع والمقتضب والمجتث، وقلما توجد في أشعار المتقدمين)^(٤). وجزمه بندرة هذه الإيقاعات في الموروث الشعري القديم يدل على أنه لم يستضعفها لقصرها فحسب، ولكن لنفسها الحضري ولنغوره مثل القدماء من ليونتها ورقتها، خلافاً للهزج الذي يبدو أنه كان يستضعفه لصغره فقط لأنه لم يذكره ضمن هذه الأوزان الحضرية المولدة.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦.

(٢) نفسه: ص ٥٩٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣١ - ١٣٢.

وقدم مصطلح هزج وتردده في المصادر يدل على أن الخليل استعاره من اسم نمط شعري غير القصيد^(١) كان العرب يترنمون به في سياق اجتماعي ما نددت عنا دلالته، فهو كالرجز فن بدوي قديم قصر بناؤه فعذب وخف، لكنه فقد جزالة الأوزان الطويلة ورسائنتها نتيجة المرح الذي يصاحبه عند الإتشاد، وهذا ما جعله لدى الشيخ ضعيفاً محتقراً كالأوزان الثلاثة الأخرى. فاشعاره تخلو من صغار الأوزان هذه إلا قطعاً جد قليلة تؤكد قلتها نفورَه المذهبي والغريزي من إيقاعها.

I - الهزجيات؛

يرى الشيخ أن (أصل الهزج أن يكون على ستة أجزاء كلها مفاعيلن، إلا أن العرب لم تستعمل ذلك)^(٢). ويذكر الخويي عند إحصائه لأوزان السقط بيتاً من الهزج السداسي، ثم يجعل قول الشيخ في جامع الأوزان:

أَلَا يَاعَالِمُ مَا الْعَدُ

— جَارِ مِنْهُ فِي نِيَّةِ

وَخَفَاكَ عَرُوضِيًّا

نَ وَالنَّاقَةَ نَحْوِيَّةِ

(مما استعمل مجزوءاً)^(٣)، وكأنه كان ينظر بذكره الصورتين السداسية والمجزوءة إلى ما آل إليه استعمال الهزج وبعض الأوزان العربية في البيئات الفارسية^(٤). إن القصر الملازم للهزج في الاستعمال العربي يكسبه مرحاً وخفة^(٥)، لكنها خفة لا تحتملها رزانة مذهب الشعري المتبادي، فهو يذكر أن أبا الطيب لم يأت بهذا الوزن

(١) انظر مقالة تدخل المصطلحات / مجلة: ص ٣٢، وانظر ما تقدم: ١/ ٧٣ - ٧٥.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣٢٠.

(٣) انظر التنوير: ١/ ١٢.

(٤) انظر اكتشاف اصطلاحات الفنون: مصطلح «هزج». وانظر الحكيم عمر الخيام ورماعياته: ص ١٢١ وما بعدها.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

في شعره^(١)، ويحذو حذوه في السقط والدرعيات فيخليهما منه (٠٪). وإذا استثنينا الأبيات التعليمية التي جاء بها في جامع الأوزان، يظل كل ما نظمته منه سبع لزوميات لا تخطو من طول كلها من الضرب الأول (٠،٤٠ ٪). وما يلفت النظر في هذه الهزجيات اللزومية أن أربعة منها كافيات مقيدة واثنين لاميتان مفتوحتان مردوفتان بالياء، وإذا نحن لم نعتبر التزامه للحرف غير اللازم قبل الروي أمكن إدماج بعضها في بناء واحد ليصبح عددها أقل، وإن كان مجموع أبياتها الستة والخمسين ينبئ بأنه كان يجد في الهزج رغم قصره بقية من نفس بدوي تجعله أقل ضعفاً من إخوته في الصغر. ويذهب الشيخ إلى أن الجزء الثالث من هذا الوزن (إن أدركه النقص بالكف... لم يعلم به في الحس، وكذلك الجزآن اللذان قبله... وإن أدركه القبض... بأن نلك في الذوق كقوله:

حـالـنـا بـنـوارات

وأصـبـحـوا بـنـعـمانا^(٢)

وثقل القبض واضح في البيت المذكور، ولذلك لا نجد له أثراً في هزجياته خلافاً للكف الذي كثر فيها ليميزها من الوافريات المجزوءة، كما نجد في مقصورته:

إذا قـيـلَ لـكَ أخـشَ الـ

هـ مـوـلـاك فـقـلَ أرا

كـان الـأنـجـم السـبـعـ

ة فـي لـعـبـة بـقـار^(٣)

II – المجتثيات:

للمجتث عروض واحدة وضرب وحيد، والشيخ يعده من الأوزان التي (قلما توجد في أشعار المتقدمين)^(٤)، وينقل عن الأخفش زعمه (أنه قد سمعه في شعر العرب)^(٥)،

(١) رسالة في الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠١.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٤٥

(٣) اللزوم: ٧٥/١. وانظر: ٢٤٨/٢، ٢٤٩، ٢٥١، ٣٠٤، ٣٠٥.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٥) نفسه: ص ١٣٢.

ويذكر أنه من الأوزان التي استعملها أبو الطيب^(١). ولم يجئ الشيخ بهذا الوزن لا في السقط ولا في الدرعيات (٠/ %). ولكن يبدو أنه كان ينظر إلى هذا الشاعر الصفي في المجتثيات الثلاث التي جاء بها في اللزوم (١٨، ٠/ %). فهو يرى أنه خبن الضرب في قوله:

ما أنصف القوم ضبُّه
وأثمَّه الطُّرْطُوبَه

ويجعل رواية الخبن الاستعمال الموافق لقواعد الخليل، لأن «الطرطبه» إذا رويت (بسكون الراء ففي البيت تشعيث لم يذكره الخليل في المجتث، وقد كثر في أشعار المحدثين. وإن حركت الراء في «الطرطبه» فالجزء مخبون غير مشعث^(٢)). وترجيحه ضم الراء على التشعيث الذي كثر عند المحدثين يدل على أنه لا يعترف بالمجتث إلا اعترافاً علمياً، أي باعتباره وزناً خليلياً لا وزناً يستعمله المحدثون. ويبدو هذا التقيد بالأصل الخليلي واضحاً في تجنبه التشعيث في لزوميته الثلاث وإكثاره فيها من الخبن تقوية لرواية الضم في «الطرطبه»، رغم أن بعض العلماء يرونه جائزاً في المجتث جوازه في الخفيف^(٣)، وإكثاره من خبن الضرب حت غير مباشر لمن يريد ركوب هذا الوزن على الاستغناء بهذا الزحاف عن تشعيثه، وكأنه كان يرى في قصره بالقياس إلى الخفيف ما يجعل هذه العلة بينة في السمع لمجيئها في الوجد، خلافاً للخبن الذي يظل خفياً لاعتماده^(٤) على نفس الوجد، والأثن لا تنكر أن خبن فاعلاتن أخف من سلامتها بله تشعيثها لكثرة الحركات فيها كما هو واضح في قول الشيخ:

فتشَّنَّ عن كُلِّ نفسٍ
شَرْقَ الفَضَاءِ وغَرْبَه

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٢) نفسه / مجلة: ص ٦٠٦. وانظر البيت المذكور في ديوان أبي الطيب: ١/ ٣٣٠.

(٣) انظر الإقناع: ص ٦٨، والعيون الغامزة: ص ٨١.

(٤) انظر كتاب العروض للاخفش / فصول: ص ١٥٤.

وُذِرَ عَنْ غَيْرِ بَرٍّ^(١) عجم الأنعام وعُربُهُ^(٢)

ومن الأحكام التي تبدو مربكة بدقتها في تصويره لايقاع المجتأ اعتبراره رواية قول الوليد:

خَرَجْتُ أَسْحَبُ نَيْلِي
أَنْظُرُ مَا شَانَهُهُ

بزيادة الواو في الفعل «أنظر» صحيحة^(٣)، لأن الوزن يكون بها غير مكسور، وإذا صحت رواية أنظر بغير واو (فهو كسر على رأي الخليل، ولن يخفى قبحه في الغريزة، وإن أنشد بالواو على اللغة الطائفة فالوزن صحيح. وقد زادوا الياء في سوا عديد وأزاميل^(٤)). والذي يقصده الشيخ أن حذف الفاء من مستفعل لن لا يجوز لأنه في رأي الخليل مغروق الوجد، وهو نفسه ما يقصده العروضيون بعدم جواز الطي والخيل فيه^(٥). وامتناع الطي فيه امتناع رياضي علمي لأن الفاء ليست ثانية سبب كفاء مستفعلن التي يجوز طيها، لكن المشكل أن الشيخ لا يعد ذلك خروجاً عن مذهب الخليل فحسب، ولكن بناء لا يخفى قبحه في الغريزة^(٦)، وهو حكم يلزم الدارس بأن يسلم بأن الفرق بين مستفعل لن ومستفعلن ليس فرقاً عروضياً يدركه البصر وترشد إليه معرفة الدائرة التي ينتسب إليها الجزء، ولكنه فرق في الايقاع يحققه المنشد وتحس به الغريزة.

ولم تهتم المؤلفات العروضية المشهورة بمثل هذه الفروق رغم أن المصادر الأولى اهتمت بتسجيل الفروق الإيقاعية التي يبرزها الإنشاد حتى عندما تكون الزحافات والأجزاء هي هي، كما نجد في قول الأخفش: (وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه

(١) اللزوم: ١٣٦/١.

(٢) انظر ما تقدم القسم الأول (مبحث الغريزة ورواية الشعر).

(٣) الصامل والشاحج: ص ٤٧٨.

(٤) انظر الإقناع: ص ٦٨.

(٥) الصامل والشاحج: ص ٤٧٨.

في البسيط والسريع، لأن الرجز يستعملونه كثيراً، وإنما وضعوه للحداء، والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل، فالحذف بما يكثر في كلامهم أخف عليهم. قال: هلا سألت طللًا وحمماً، وقال: قد جبر الدين الإله فجبر فلم يقبح^(١). ولم تكتسب آراء الشيخ العروضية أهميتها النقدية الجمالية والعلمية القياسية إلا لاهتمامه بمثل هذه الإشارات وإفادته منها في بناء نظريته التي تجمع الجمالي إلى العلمي العروضي.

والأخفش يصف المجتث بأنه وزن قليل^(٢) قلة المضارع والمقتضب، وهو يقصد بالقلّة ما يعبر عنه الشيخ بالقصر والصغر، لكنه يرى أن وقوع الوجد المفروق بين سببيه^(٣) يجعله أقوى منهما. ولعل هذه القوة النسبية التي يتميز بها المجتث من أخويه كانت سبباً في نظم الشيخ عليه وبلوغه في إحدى مجتثياته الثلاث ٢٧ بيتاً^(٤). لكن الملاحظ أن الخويي الذي كان يمثل لكل وزن لم ينظم عليه الشيخ في السقط بأبيات من جامع الأوزان لم يأت بالمجتث، فهل يعود ذلك إلى بتر أصاب أصل التنوير أو الجامع، أو إلى أن الشيخ بدا له بعد نظم اللزوم أن هذا الوزن متكلف مصنوع، فأهمله وأراحه كما أراح المضارع والمقتضب، ورفض أن يعود إليه حتى في ديوانه التعليمي جامع الأوزان.

رابعاً - الأوزان المرفوضة:

نقصد بهذا الاصطلاح كل الأبنية الإيقاعية التي رفضها الشيخ وغيره من الشعراء والنقاد لغرابتها واضطرابها أو لشذونها وركاكتها، أو لهجر الشعراء لها، أو لكونها متكلفة مصنوعة. وتشارك هذه الأوزان كلها في كونها مرفوضة لذاتها لا لكونها تنتسب إلى هذا العصر أو ذاك، أو كونها مما سكنت عنه العروضيون، فبعضها

(١) كتاب العروض / فصول: ص ١٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٥٢.

(٣) نفسه: ص ١٥٢.

(٤) انظر اللزوم: ١٣٤/١ - ١٣٦.

بدوي قديم وبعضها حضري محدث، ومنها ما ذكره الخليل ومنها ما لم يذكره، وكل ذلك يؤكد أنها شبيبت بركاكة أو برودة إيقاعية جعلت الذوق الشعري الغالب ينفر منها. وقد عبر الشيخ عن رفضه لها نقدياً بالكشف عن ضعفها، وإنجازاً بصون دواوينه عنها، فالسقط واللزوم والدرعيات تخلو منها خلواً مطلقاً (٠٪).

I - غرائب الأوزان:

يلمح الشيخ بهذا المصطلح^(١) إلى بعض الأبيات المبهمة الوزن^(٢) التي نظمها بعض الجاهليين، ويقصد به الأشعار القديمة التي اضطرب بناؤها أو اختلف كرائية طرفة التي يصفها لاختلاف إيقاعها بالأعجوبة^(٣). وهو يعتبر هذه الأوزان محيرة^(٤) لأنها رغم اضطرابها من المرويات التي نقلها الثقات عن الفصحاء وتداولها العلماء في مجالسهم. وتلتقي هذه الغرائب في أنها كلها تقع خارج المنظومة الخيلية، لكنها تتفاوت في بعدها عنها تفاوتاً يزيد الشيخ حيرة واستغراباً.

١ - وأبعد هذه الغرائب عن قواعد الخليل ما لا نظام له كآبيات بيهس التي أرغم الشيخ على تسميتها (أبياتاً لأن الرواة يوقعون عليها هذا الاسم، ولا نظام لها في الحقيقة)^(٥).

٢ - ويليهما الأبيات المتشائلة، وهي ما اختلف وزنها داخل القطعة الواحدة كالآبيات^(٦) التي رواها سيبويه، وكقول الراجز:

ياتيم كوني جدلهً منهوك

(١) انظر رسالة القفران: ص ١٧٤.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، والعيون الغامزة ص ٨٩ - ٩٠.

(٣) رسالة القفران: ص ٣٣٨.

(٤) نفسه: ص ١٩٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٢.

(٦) نفسه: ص ٤٣١.

أغنى امرؤ ما قبله
منهوك
إن قاتلت تيم وفرت حنظله
مشطور
واستوعلت كلب وكانت وعله
مشطور

ف (البيتان الأولان يقصران عن البيتين الأخيرين قصرًا ليس بخاف)^(١) جعل
المنهوك يلبس المشطور.

٣ - ويشبه الأبيات المتشألة الأشعارُ المأطلة التي تتداخل فيها الأوزان
الدائرية، ف (قد حملت الرواة كلمة الطرماع وهي وزن مختلفان)^(٢)، ويعني الشيخ
أطله بين الخفيف والمنسرح في قوله:

طال في رسم مهدد أبده وعفا واستوى به بلده خفيف
مأرب بالرهان مستأب أأصل الجوارى طرائف سبده منسرح
ومأل هذا لليه ما أاء به المرقأ الذي أأط في أقصيه له بين السريع والأأمل
في قوله:

ما بالديار أن أأيب صمم
لو كان ربع ناطقًا أألم
ما نأبنا في أن أأزا مأل
من آل أأفة أأالم مرألم
ف (هذا أأرج عما أأهب إليه الأأيل)^(٣).

(١) الصامل والأأأأ: ص ٤٣١.

(٢) نفسه: ص ٢٠٦. والمراد أبيات الطرماع الأأأة. أنظر نفس الصفحة، وفيها: وعأى. وفي ديوانه (ص ١٩٣):

طال في رسم مهدد ربه وعفا واستوى به بلده.

وأنظر أأأيل عروأ الشعر العربي: ص ٣٦٨ - ٣٦٩، أأل أأأأأى، د. العلمي لهذه الظاهرة في دواوين
الشعراء الإسلاميين.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٨. وأنظر الأبيات في الفضليات: ص ٢٢٧ - ٢٢٩.

٤ - وأقرب الغرائب إلى القواعد الخليلية الأشعار التي يلزم فيها الشاعر وزناً دائرياً واحداً لكنه يخلط فيه بين أكثر من ضرب، ويأتي فيها بأبنية لم يذكرها الخليل^(١) كقول طرفة في أعجوبته^(٢) جامعاً في نفس القصيدة بين الضريين الرابع والخامس من السريع:

لو كان في أملاكنا ملك	يعصر فينا كالذي تعصِرُ	ففلن
لا جتبت صحنِي العراق على	حرف أمون دفها أزورُ	فعلن
متعني يوم الرحيل بها	فرع تنقاه القداح يَسُرُ	

وكبائية عبيد التي يصفها هي ورائية عدي بأنهما مختلفتا النظم وغير موافقتين (لمذهب الخليل في العروض)^(٣).

إن ما يحير الشيخ في هذه الأوزان الغربية كونها مروية عن الفصحاء في جملة المنظوم^(٤)، والملاحظ أنه لم يجرؤ على التصريح بأنها مكسورة مراعاة لقدمها، لكنه يلمح متعجباً من تفاضي الرواة عما فيها من اضطراب إلى أن الإنشاد يفصح كسرهما وخللها^(٥). ويتعمد أحياناً أن يشير إليها لاضطرابها بأنها كلمة^(٦)، وقد يصرح فينعتها بالاختلال كما نجد في قوله: (كما اختل في نظم القريض عبيد)^(٧). وسواء لح أم صرح يظل هذا النوع من الأوزان لديه نموذجاً مرفوضاً محظوراً على المحدثين غير مقبول منهم، والعلة خروجها كلها عن مذهب الخليل.

(١) يرد سليم الجندي (الجامع: ٨٦٠/٢. هامش) على اعتراض أبي العلاء على هذه الأوزان بما استدركه العروضيون على الخليل من استعمالات. والاعتراض واه لأن الشيخ كان يعرف كل الآراء المستدركة، لكنه كان يجعل نظام الخليل هو الأصل للمعتمد.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٣٧.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١. والمراد قول عبيد: (أقفر من أهله ملحوب)، وقول عدي: (قد حان أن تصحوا أو تقصرو).

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٥) نفسه: ص ٢٠٥.

(٦) انظر مثلاً رسالة الغفران: ص ١٩٧ و ٣٣٧.

(٧) اللزوم: ٣١٧/١.

والملاحظ أن الشيخ اكتفى في تعرضه لها بالتعجب والتعجب عن الحيرة أمامها، دون أن يخوض في الملابس الفنية^(١) التي جعلت هؤلاء الشعراء - وهم أهل الغريزة السليمة وأصحاب الفصاحة - يجيئون بمثل هذه الأوزان، أو يبين حكم الغريزة الصريح عليها، رغم إيمائه إلى أن غرائز الناس في عصره تنفر منها^(٢).

وقد نسلم بأن الأنواع الثلاثة الأولى^(٣) تنكرها الغرائز لوضوح خللها، لكننا لا نستطيع دون احتراس وتحفظ أن نلحق بها النوع الرابع، لأن غرابته لا تعود بالضرورة إلى اختلافها في الغريزة واختلالها، ولكن إلى كونها تجمع أكثر من ضرب في نفس البناء.

وأعني بهذا أن الشيخ كان سيقبلها لو كان الخليل قد ذكرها، لأن المستعمل من الأضرب لا يخلو من مثل هذا الاختلاف، فجواز الإضمار - لدى الخليل - في الضرب الثاني من الكامل يسمح باجتماع فعلاتن ومفعولن في نفس القصيدة، وجواز التشعيت في الخفيف يسمح بجمع فاعلاتن إلى مفعولن، فضلاً عن الاختلاف بين بعض الأعاريض والأضرب الذي يظهر فور خروج الشاعر من بيت التصريح الذي يكون فيه الصدر والعجز على منهاج واحد بتعبير أبي العلاء^(٤)، وليس التفريق بين التقفية والتصريح في حقيقته إلا تمييزاً للقصائد التي تأتي أعاريضها وأضربها على بناء صرفي واحد كقصائد الوافر الأول، من القصائد التي يخالف بناء أعاريضها بناء أضربها، كما نجد في قصائد الطويل الأول والثالث.

وقد أوضح الشيخ أن أبا الطيب في استعماله الرمل على أصله الدائري كان يهدف^(٥) إلى جعل الأبيات على منهاج واحد، وإذا كان أبو الطيب قد أبدى

(١) انظر: في سبيل البحث عن الإقاعات الجاهلية / مجلة: ص ٧٥ - ٩٧، حيث يبحث المؤلف عن علاقة الأوزان الغنائية بالأوزان الشعرية في العصر الجاهلي معتمداً على تخصصه في علم الموسيقى.

(٢) انظر رسائله / عمليّة: ص ١٢٥.

(٣) أي الأوزان المبهمة والمتشابهة والمتداخلة.

(٤) انظر بحث الوليد: ص ١٢٢، واللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

(٥) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

نفوره من الاختلاف بين الأعاريض والأضرب في الرمل الأول كما وصفه الخليل، فإن مهيار شريكهما في الانتساب إلى مذهب التبادي قد مال إلى الجمع بين الأبنية الإيقاعية المختلفة في نفس القصيدة جمعاً يجعلها لخروجها عن العروض الخليلي تلحق بالنموذج الذي عيب على المرقش وعبيد وطرفة، لأنه جمع^(١) في الرمل الأول بين العروض المحذوفة فأعلن والعروض الأصلية غير المستعملة فاعلاتن، وجمع في الرجز الثالث بين مستفععلن ومفعولن. والمفروض أن يكون هذا الاستعمال مرفوضاً لدى الشيخ لاختلاف بنائه^(٢)، وأن تكون رملية أبي الطيب لتعادل عروضها وضربها أقرب إلى غريزته إذا كان قد حكم معيار الغريزة حقيقة، لكن الرجوع إلى اللزوم الذي استعمل فيه المتقارب التام جامعاً فيه بين العروض المحذوفة والسائلة في مثل قوله:

إذا ما ابن سكتين ضمَّ الكعاب
إليه فقد حلّت البهلة
محذوفة هو الشيخ لم يرضه أهله
ولم يرض في فعله أهله
فلا يتزوج أخو الأرمعي
من إلا مجربة كهله^(٣)

يؤكد أنه كان يجعل مذهب الخليل قبل الغريزة معياراً لقبول ما اختلف بناء أعاريضه وأضربه أو رفضه، وخلق دواوينه من هذه الغرائب شاهد على ذلك.

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٣، وانظر ديوانه: ٣٣٢/١ و ١٣٤/٢.

(٢) انظر كتاب العروض / فصول: ص ١٥١، حيث يفهم من كلام الأخفش على اجتماع العروض الصحيحة والحذاء في الكامل الثالث، أن مثل ذلك يحتمل إذا كان الاختلاف ينجم عن الخروج من الأصل والعودة إليه مثل (فعلون - فعو - فعلن -)، أو (متفاعلن - متفا - متفا علن -). ويجعل هذا شبيهاً بالعلاقة بين «لا أدري» و«لا أدري». ولا تتحقق هذه العلاقة بين الأصل والفرع إذا جمع في السريع مثلاً بين الضرب المخبول للكسوف والضرب الأصل، لأنهما فرعان لمفعولات.

(٣) اللزوم: ٣١٤/٢.

II - الأوزان الشاذة والنادرة؛

ينعت الشيخ بهذين اللقبين أوزاناً جاهلية هي الأضرب الثلاثة الأخيرة من البسيط. ومصطلح الشذوذ يعني لدى العروضيين الخروج عن القواعد الخليلية، لكن مفهومه لدى الشيخ مختلف عن المفهوم العروضي، فهو يعني به مخالفة هذه الأوزان القديمة أخواتها لدى الجاهليين بإيذائها للسمع رغم استقامتها العروضية، ويعجزها عن الإطراب لركابكتها وقبح تركيبها، وهي بذلك لديه نظير للقوافي الحوش والنفر في البناء النغمي^(١) التي تتأذى منها الأسماع، وهذا ما يفسر ندرتها لديهم. وقد بين مسكويه أن الطباع المولدة تنفر من مثل هذه الأوزان، أما قبول الجاهليين لها فيعود في رأيه إلى أنها كانت مصحوبة بالنغمات عند الإنشاد، فكانت الألحان تجبر ما فيها من زحاف^(٢).

ويظهر أنها كانت لدى الشيخ الصورة المثلى للقبج، فهي تجمع بين الانكسار والضعف والركاكة^(٣)، و(ما أقلح وزن منها قط)^(٤)، لكن استعمال المحدثين لها مغيرة بخبن العروض والضرب يقلل من قبجها^(٥) لديه. ويدل على رفضه الصارم لهذه الأوزان خلو دواوينه منها، أما الأشعار التي جاء بها على البسيط السادس، فقد شفع لوزنها عنده التخليع الذي غيره عما هو في الأصل فجاء حسناً في السمع^(٦).

III - الأوزان المهجورة؛

والمراد بها كل ما أهمل من الأجناس والأضرب التي تتولد من دوائر الخليل. أما الأجناس المماتة كالمستطيل والممتد... فتعد لدى العلماء معدومة لأنها لم تتجاوز

(١) انظر الفصل اللاحق.

(٢) انظر الهوامل والشواهد: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد: ص ٢٣٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨.

(٤) نفسه: ص ٥٧٩.

(٥) نفسه: ص ٥٧٩.

(٦) نفسه: ص ٥٧٩. وانظر مبحث المخليات.

صورتها الرياضية النظرية لتصبح أضرباً مستعملة، والشيخ يسميها المفقودة كما يتبين من حديثه عن الدائرة الرابعة: (وذلك أنها أم ستة موجوبين وثلاثة مفقوبين)^(١). إن الأوزان المستعملة التي ينعتها بالموجودة تتضمن هي نفسها أضرباً مستعملة وأخرى مهجورة وإن كان الخليل قد ذكرها، ومن بين ما هجر منها فلم يستعمل يذكر الشيخ الخفيف الثاني، ويصفه بأنه (مهجور قلما ترد عليه القصائد، وليس عليه قصيدة مشهورة)^(٢)، كما يشير إلى الرمل الرابع المسبغ الذي يجعله وزنًا (مراحًا ليس بالمستعمل)^(٣). وقد هجر الشيخ هذين الضربين فلم يجئ بهما في دواوينه ولو للتجريب.

IV - الأوزان المتكلفة،

والمراد بها الأوزان التي هجرها القدماء والمحدثون وصنعها بعض العلماء أو الشعراء أو نظموا عليها متكلفين. وتلتقي كلها في كونها إيقاعات كاد العلماء والشعراء يجمعون على رفضها وهجرها لبيان التكلف عليها، والتكلف لدى الشيخ يناقض هدي الغريزة. ومن بين ما نعت به بالتكلف والوضع منها:

١ - المديد الثماني: وهو الصورة الأصلية الدائرية، والمستعمل منه هو السداسي. وقد اتهم الشيخ أهل العلم بأنهم تكلفوا فوضعوا (له أصلاً ثمانية ليكون مثل أخويه)^(٤)، كقول بعضهم في بيت يفصح تكلفه ضعفه:

ليس من يشكو إلى أهله طول الكرى

مثل من يشكو إلى أهله طول الشهر

وهذا النوع من التكلف جاد لأنه يرد في سياق الاحتجاج العلمي للرأي، لكنه يظل لدى الشيخ نظماً بعيداً عن الشعر.

(١) رسائله / عطية ص: ٢٨.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٨. ووزن الخفيف الثاني: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن xx فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٢٨. وبناء هذا الوزن: فاعلاتن فاعلاتن xx فاعلاتن فاعلاتن.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧. وانظر في نفس الصفحة البيت اللاحق.

٢ - الطويل المشوه: ويمكن نعته أيضاً بالبسيط المشوه أو معكوس المديد، والمراد به الصورة المتكلفة التي تنجم عن التلاعب بنظام الدائرة الأولى، وهي صورة تشوه في رأي الشيخ جزالة الوزنين الشريفيين وتجعلها ركاقة وضعفاً كما يتبين من قوله معرضاً بزعم الروم: (وهل يأمن المتعرض لمضرة المسلمين... أن تدور عليه الدائرة فينعكس أمره حتى يحسب من الأركاء الضعفاء، فإن هذين البيتين وغيرهما من الأبيات التامة المحسوبة من الطويل والبسيط تدور عليهن الدائرة التي وضعها الفرهودي، فيصرن في رتبة قول إسماعيل بن القاسم:

عَتَبُ مَا لِلْخِيَالِ
خَبْرِي نِي وَمَالِي
مَا لَمْ يَزُنْ
طَارِقًا مُنْذُ لَيْالِ

وهذا من أضعف أوزان الشعر وأركهن. ولم تستعمله الجاهلية ولا الفحول في الإسلام، وإنما عمله إسماعيل بن القاسم على هيئة اللعب. وإذا أردت أن تخرج من قول القائل: (قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان) مثل قول إسماعيل: (عتب ما للخيال) فَأَسْقِطْ من أوله: (قفا نبك من)، والذال والكاف من (ذكرى)، ثم زد ما أسقطت من أول البيت على آخره، فإنه يخرج منه وزن بيتين من أبيات إسماعيل، لأن كل بيت من أبياته مثل نصف هذا الوزن^(١).

والملاحظ أنه لم ينعت أبيات أبي العتاهية من هذا الوزن^(٢) بالتكلف لأن صاحبها شاعر، ولكن ربطه بإياها باللعب يجعلها كذلك، فاللعب تجريب وخروج من الأعاريض المعروفة إلى أبنية إيقاعية جديدة مفتعلة يتزن بها الكلام، لكنها تكون غريبة عما

(١) الصامل والشاحج: ص ٥٨٤ - ٥٨٦.

(٢) قوله: (عتب ما للخيال ×× خبريني ومالي). وبعض العلماء يجعل الأبيات من عروض مستدركة للخفيف، هي العروض المجزوءة المقصورة المخبونة ذات الضرب المائل. انظر العين الغامزة: ص ٧٩.

أجمعت عليه أقيسة العلماء وأذواق الشعراء^(١)، ومثل هذا الخروج لا يكون إلا تكلفاً واستهانة بالشعر^(٢). وقد ذُكر أن بعض المتأخرين من الشعراء استنبطوا من أعاريض الشعر العربي (أبياتاً مؤلفة على فقر مختلفة وقواف مؤتلفة.. وسموها ملاعب)^(٣)، أما برودة أشعار العتاهية فقد كشف عنها النقاد^(٤) قبل أبي العلاء وعابوها عليه. ولم يكن مثل هذه الأوزان ليتسلل إلى دواوينه، فمذهبه الشعري الذي ألزمه بالترفع عن الأوزان الصغيرة رغم ذكر الخليل لها كان يلزمه بنبذ ما دونها من العبث، وإذا كان أبو العتاهية قد افتخر بأنه - لما كان يأتي به من أوزان غير معروفة - سبق العروض^(٥)، فإن إرجاع الشيخ هذا الوزن إلى الطويل الدائري يعد فضحاً مقصوداً لسرقة عروضية خفية كان الأولى بالعتاهي الاستنكاف منها عوض الافتخار بها، لأنها كانت تشويهاً لأشرف أوزان الشعر العربي.

٣ - الطويل المهتوك: وهو ضرب آخر من الأضرب المتكلفة التي رفضها الشيخ، وقد وصفه بأنه وزن (وضعه أهل العلم لم يجيء مثله عن العرب ولا عن الشعراء المحدثين لأنه ليس في حكم الشعر، وإنما يوضع تصنعاً وتكلفاً، وذلك أنهم أسقطوا من أول الطويل جزءاً ومن أول نصفه الثاني جزءاً، وحذفوه من بعد ذلك فقالوا:

إِذَا أَخِيَتْ قَوْمًا فَأَخِ

مِنْ الْفَتِيَانِ رَخْبَ الْمَنَاخِ

وسموا هذا الوزن المهتوك^(٦). ولم يكتف الشيخ بإخراج ما نظم على هذا الوزن من حكم الشعر لبيان التصنع فيه، ولكنه عده إهانة لشرف الوزن الذي ولد منه، ف (بعد أن كان طويلاً يحسب من ملوك الشعر صار مهتوكاً يضعف أن يكون من أصحاب العامة)^(٧).

(١) انظر الشعر والشعراء: ٧٩١/٢.

(٢) انظر العمدة: ١٨٢/١.

(٣) انظر توشيح التوشيح: ص ٢٠ - ٢١.

(٤) انظر الموشح: ص ٢٥٩ - ٢٦٠.

(٥) انظر العين الغامزة: ص ٧٩ و٨٩.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.

(٧) نفسه: ص ٦٨٤.

٤ - المقطع: وهو أقصر الأجزاء وأقصر وزن استعمل في الشعر العربي، وسمي^(١) بذلك لأن كل بيت فيه مبني على جزء واحد من أجزاء الرجز (مستفعلن). (ويقال إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر)^(٢) حين جاء في قوله معتبراً كل فقرة مسجعة بالراء بيتاً مستقلاً من الرجز لورودها على وزن مستفعلن:

موسى المطر / غيث بكر / ثم انهمر / ألوى المرر / كم اعتسر / ثم ايتسر / وكم قدر / ثم غفر / عدل السير / ... ولم يذكر الشيخ هذا الوزن ولا سماه احتقاراً له، ولكنه اكتفى بالتلميح إلى رفضه له حين عده معدوماً شعرياً بجعله المنهوك المبني على جزأين أقصر ما يمكن أن يصير إليه الوزن الشعري، إذ لا يمكن لديه أن يوجد بيت دون^(٣)، ومفهوم رأيه هذا أنه يعده نثراً لا يدخل في حكم الشعر حتى يستحق لديه أن يسمى ويوصف بالضعف والتكلف.

٥ - الخبب: هو الوزن الذي ولده بعض المتأخرين من دائرة المتفق بفك فاعلن من فعولن، ويسمى^(٤) الغريب والمتسق وركض الخيل... وقد أشار إليه ابن رشيق بالمتدارك^(٥)، ووصفه بأنه في الاستعمال مثنى قديم ومسدس محدث. وارتبط هذا الوزن في بعض المصادر بالأخفش الذي نسب إليه أنه استدركه على الخليل^(٦)، والمشكل في خبر الاستدراك هذا أن كتاب العروض الذي حقق مؤخرًا منسوباً إلى ابن مسعدة لا يتضمن أية إشارة إلى هذا الوزن تفيد أنه استدركه، لأنه اكتفى في هذا الكتاب بالأوزان الخمسة عشر الذي ذكرها الخليل، إلا أن يكون لمؤلف آخر^(٧).

(١) العمد: ١٨٥/١.

(٢) نفسه: ١٨٥/١. وانظر في نفس الصفحة الأبيات الرجزية للقطعة التي ابتدعها هذا الشاعر.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٧.

(٤) الإقناع: ص ٧٦.

(٥) العمد: ٢ / ١٣٧، ويشير إلى أن الناس كانوا يسمونه في عصره الخبب. ومن أسمائه أيضاً للتلاقي وقطر الليزاب وصوت الناقوس والمخترع والمحدث. انظر الإقناع: ص ٧٦، والعيون القامزة: ص ٢٢، والعروض والقافية: ص ١٩٧.

(٦) انظر العروض والقافية: ص ١٩٧. وقد سمي للمؤلف في الهامش ١٤ المصادر التي نسبت إلى الأخفش استدراكه.

(٧) انظر مقدمة المحقق / مجلة فصول: ص ١٣٥، ويتبين من أسلوب المؤلف وطريقته في صياغة الأحكام أنه للأخفش.

وقد أشار أبو العلاء في مؤلفاته إلى بعض مستدركات الأخفش على الخليل كالطويل المقصور^(١)، وتعرض للوزن الذي عد السادس عشر نفسه، ولكنه لم يذكر أن ابن مسعدة استدركه، مما يفيد أن المتدارك في عصر الشيخ كان ما يزال من البحور المتحامة فنيا رغم نظم بعض المحنثين عليها^(٢). والخب في صورته المفككة تكلفاً من دائرة المتفق أي فاعلن ثماني مرات، وزنٌ عسير لثقل فاعلن فيه وعسر تواليها. ويدل على ذلك أن المتأخرين استعملوه مخبوءاً وجوزوا القطع أو التشعيث في حشوه استثناء^(٣)، لتمكين الناظم من مهرب آخر غير الخبن يقر إليه من هذا العسر. واطراد خبنه وقطعه في حشوه يجعله مبنياً على ثمانية أجزاء رباعية تخلصه من عسره، وهي صورة سهلة يستخفها السمع كما يستخف المتقارب المقبوض رغم كون الإنشاد فيه يعتمد على القوة التي تستمدّها الأجزاء من تقدم أوتابها، وإذا كان الوجد يعد مصدر القوة الإيقاعية في الجزء، فإن خبن فاعلن أو قطعه في الخبن يجعل الأجزاء كلها تبدو كأنها فواصل صغرى أو أسباب مفتقرة إلى قوة الأوتاد.

ورغم أن السمع يجد هذا الوزن عند بداية التلقي خفيفاً رقيقاً، تصبح هذه الرقة مع رتابة الإنشاد ركاقة، ولعل في هذه الركاقة ما يفسر نفور الشعراء قديماً وحديثاً من هذا الوزن الذي وصفه بعض الدارسين بأنه (بحر نني للغاية)^(٤) كثير الضجيج. ويبدو أن الخليل في إهماله هذا الوزن كان يعلم مدى نفور النوق الشعري الأصيل منه، وبعض المصادر^(٥) تنسب إليه أشعاراً على هذا الوزن الذي أهمله، وقد أورد

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٤٤، حيث يذكر أن الأخفش ذكر للطويل ضرباً رابعاً هو المقصور (مفاعيل).

(٢) انظر الجاسع في العروض والقوافي: ص ٢٥٨ - ٢٦٠. وقد ذكر مؤلف الكتاب أبو الحسن العروضي التوفى سنة ٢٤٢ هـ. هذا الوزن ولم يشير إلى أن الأخفش هو الذي استدركه، بل بدا من كلامه أنه هو الذي استدركه وسماه الغريب. وقد نبه على أن هذا الوزن في الشعر القديم نذر قليل، واحتج لقدم استعماله ببيت وحيد قيل إنه قديم، لكنه صرح بأن هذا الوزن أكثر من أن يحصى في شعر المحنثين، فإن صح هذا الإحصاء فلن قلت ما روي في القرن الرابع والخامس من الأشعار الخبية بنى: بأن الرواة كانوا يسقطونه من مروياتهم استضعافاً له، أو بليعاز من الشعراء أنفسهم لإحساسهم بنفور الأنواق الرصينة من ركاقة. انظر: ص ٧٧، ٧٨، ٢٥٧، ٢٥٨.

(٣) انظر الإقناع: ص ٧٦.

(٤) انظر المرشد: ٨٠/١.

(٥) انظر تفصيل ذلك في العروض والقافية: ص ١٠٤ - ١٠٥. ولنظر مراتب النحويين: ص ٥٩، والإنباه: ٣٤٢/١ - ٣٤٣.

الشيخ بيتاً منها لكنه جعله لبعض الشعراء ولم ينسبه الخليل^(١)، وهو سكوت يضعف خبر نسبتها إليه.

ويظهر أن رفض الشيخ الصريح لهذا الوزن لم يكن تمسكاً بالعروض الخليلي فحسب، ولكنه كان أيضاً رفضاً للركاكة التي كان بعض المتكلمين يشيعونها وهم يتباهون باختراع الأوزان. وقد سلك للتعبير عن عدم اعترافه بهذا الوزن طرقاً متعددة، فهو يحصر العدد الدقيق لأوزان الخليل بالإشارة المقصودة إلى أن كل ما للعرب (خمسة عشر جنساً من الموزون قلما يعدوها القائلون)^(٢)، وإلى أن أبا الطيب استعمل أحد عشر وزناً وأهمل أربعة^(٣). ويتعمد أحياناً بأن يذكر القارئ بأن المتقارب وحيد في دائرته بالإشارة إلى أنها (دائرة صغيرة فيها جنس واحد)^(٤)، أو يدعائه الله أن يرحمه إذا صار (في الحافرة كالمقارب وحيداً في الدائرة)^(٥)، أو بالجزم بأن (ليس في الشعر وزن عدته أربعون حرفاً في الأصل إلا وزن واحد وهو الأول من المتقارب)^(٦)، رغم أن أول المتدارك يبنى على نفس العدد.

والواضح أنه كان يتحامى الإشارة الصريحة إلى هذا الوزن وتسميته رغم أنه كان يعرفه ويعرف استعماله معرفة دقيقة. ويبدو حسب ما توصلت إليه أنه لم يتعرض لهذا الوزن أكثر من ثلاث مرات، الأولى حين وصفه بالوزن الآخر دون أن يسميه، وذلك في قوله متحدثاً عن المتقارب: (وليس في دائرته جنس مستعمل غيره، وقد ينقلب إلى وزن آخر لم تستعمله العرب مثل قوله:

أنت يا قوتة عندنا في الرضى

غير مقلبة عندنا في الغضب

(١) الصامل والشاحج: ص ٥٢٧. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٤، حيث يشير إلى احتمال انقلاب المتقارب (إلى وزن لم تستعمله العرب مثل قوله: (أنت يا قوتة عندنا في الرضى ...).

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٣) انظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠١.

(٤) الصامل والشاحج: ص ٦٤١.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣١.

(٦) الصامل والشاحج: ص ٦٨٥.

وليس في الدوائر الخمس دائرة استعمل منها جنس واحد غير هذه، وهي الخامسة وتسمى دائرة المتفق^(١). والثانية حين ذكره بأحد أسمائه غير المشهورة في قوله: (ولولا أن الوزن الذي يسمى ركض الخيل وزن ركيك، لوجب على نقيب الشعراء أن يتقدم إليهم ألا ينشدوا السيد عزيز الدولة.. شعراً في هذه الآونة إلا على ذلك الوزن، ولكنه وزن ضعف وهجرته الفحول في الجاهلية وفي الإسلام، وربما تكلفه بعض الشعراء، كما قال:

أوقفت على طلي طرباً

فشجاك وأحزنك الطفل^(٢)

والثالثة حين نقل الخبر الذي يروي عن علي (ض) أنه مر بالحيرة وهي كثيرة النصارى فسمع صوت الناقوس فقال لأصحابه: ما يقول الناقوس؟ فقالوا: (ما يقول يا أمير المؤمنين؟ فقال: يقول:

إن الدنيا قد اغوتنا

واستغوتنا واستهوتنا..^(٣)

وذكر أبياتاً تبدو كأنها مشطور هذا الوزن، لكنه لم يشر إلى وزنها مكتفياً بأنها تصريح لصوت الناقوس وهو جنس واحد. وما يلاحظ أنه حين سكنت عن اسمه ووصفه بأنه جنس غير مستعمل لم يبين حكمه في الغريزة، وحين ذكره باسمه تعدد أن يذكر الشعراء بأنه وزن ضعف فهجره الفحول القدماء، ويأن من ينظم عليه من المحدثين إنما يأتي به متكلفاً، وكل ما تكلف مرفوض لديه.

وما يلتفت النظر في البيتين اللذين مثل بهما للخيب من حيث هو وزن، أن إحداهما من صورته الأصلية وأن الثانية من الصورة المخبونة، وفي اكتفائه بهما سكوت مقصود عن الصورة الثالثة ورفض عروضي صرف لها، لأنها مبنية على تجويز العلة

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٤ - ١٣٥.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧.

(٣) نفسه: ص ١٩٢..

في الحشو والخليل لم يقل بهذا، ويقوي هذا التفسير أنه جعل أصوات أبياته المقطوعة الأجزاء، التي قيل إن علياً (ض) ترجم بها صوت الناقوس، أقرب الأصوات بتفاهتها وفراغها وبساطتها (من الصمت الدائم والجمادي)^(١).

لقد أثبت الشيخ بذكره لبعض ما كان يُتكلف من الأوزان المخترعة أنه كان عالماً بكل التجارب العروضية التي خاض فيها المحدثون، ولم يكن الاختراع المتكلف ليعجزه، فقد لمح على لسان أحد أبطال الغفران إلى أن البشر لا يعرفون من التنظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض^(٢)، وإلى أن أوزانهم الخمسة عشر قليلة بالقياس إلى آلاف الأوزان الممكنة، لكنه كان يعد كل ما يمكن اختراعه من إيقاعات أبنية متكلفة تفتقر إلى الصقل الغريزي الذي توافر في أوزان الفصحاء نتيجة تعاقب أجيال الشعراء خلال الحقب المتلاحقة. أما ما راج في عصره من هذه الأوزان فقد تعدد أن يفضح بعضه وينفي عنه سمة الاختراع برده إلى الأجناس الدائرية المعروفة، فأبيات أبي العتاهية طويل مشوه، والمهتوك طويل محذوف سقط جزاءه الأول والخامس، وكل ذلك وما أشبهه ضعيف وركيك مرفوض لأنه متكلف مفتعل.

خامساً - الأوزان المراحة:

نستعير من الشيخ هذا الاصطلاح لنصف به الأضرِب التي أراحها ولم يستعملها في دواوينه الثلاثة رغم كونها على مذهب الخليل ومما نظم عليه الشعراء، ونعني بجعل مذهب الخليل معياراً محكماً أن العلة في إهماله للأضرِب المستدرِكة والشاذة التي ذكرها العلماء كالتويل المقصور^(٣) كونها خارجة عن المذهب الذي تقيد به في البناء الإيقاعي لشعره. وندرج تحت هذا المصطلح كل الأضرِب التي لم نشر إليها في المباحث السابقة، فقد أراح المديد الأول والثاني والثالث والرابع لقلتها، ولنفوره من

(١) الصامِل والشاحج: ص ١٩٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٣) انظر إشارة الشيخ إليه في رسالة الغفران: ص ١٤٤، وانظر رسالة النواوين / رسائله / إ. عباس: ٢٢/١ - ٢٣.

هذا الجنس الدائري مطلقاً، وأراح الوافر الثاني والثالث لقصرهما عن ضربه الأول القوي. ومن الكامل أراح السابع والتاسع لقصرهما عن الأولين، أما الكامل الثالث فيظهر أن إهماله له لا يعود فحسب إلى الخفة التي أحقها الحذف والإضمار به^(١)، ولكن إلى الصورة المختلفة لبناء أعاريضه، فالشيخ ينبه في الصاهل والشاحج على أن الحذف في الكامل (يكون ملازماً ومفارقاً: والملازم مثل قول زهير: (لن الديار بقنة الحجر)، جاء بالقصيدة كلها حذاء. والمفارق مثل قول الآخر:

إِنِّي مِنَ الْقَوْمِ الَّذِينَ إِذَا
فَارَقْتَهُمْ جَارَاتِهِمْ أَفْنَيْنَا
اثنَيْنِ مِنْ حَسَنِ السَّلَامِ عَلَيْهِمْ
يَوْمًا وَإِنْ نُكِرَ الْفِرَاقُ أَبِينَا^(٢)

ولذلك في رأيه أحكام بدا له أن الكتاب ليس موضع ذكرها^(٣). والأبيات التي مثل بها للحذف المفارق تغيد أنه كان يعد الصورة المشهورة للكامل الثالث أي العروض الصحيحة ذات الضرب الأحذ المضمر، صورة تخلص الوزن من الاختلاف الناجم عن اجتماع الأعاريض الصحيحة والحذاء في نفس القصيدة، إلا أنها صورة غير خليلية^(٤). والظاهر أن الشيخ قد وجد في الكامل الخامس الأحذ عروضاً وضرباً ملازماً يهرب إليه من اختلاف الأعاريض في الكامل الثالث كما هرب من المقعد.

ومن دائرة المجتلب أهمل الهزج الثاني والرجز الثاني المقطوع لقلتهما، أما منهوك الرجز فقد أهمله احتقاراً له، فهذا الوزن قد قصر فـ (قل حتى نل وعجز)^(٥). وأهمل الرمل الثاني المقصور لنفوره من الرمل مطلقاً وميله إلى استعمال ثالثه عند التجريب، وأراح الرمل السادس لندرته في شعر العرب.

(١) انظر ما تقدم: مبحث الكامليات للسنخفة، ورسائله / عطية: ص ٣٨، حيث يوصي إلى أن يضارب هذا الضرب يضعفه.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٣.

(٣) نفسه: ص ٥٩٣، حيث قوله: (وله أحكام ليس هذا موضع ذكرها).

(٤) انظر العروض والقافية: ص ١١٥، حيث يشير العلمي إلى أن الخليل والافخش لم يثبتا هذا الضرب، وانظر تفاصيل عروض الشعر العربي: ص ١٠٥، حيث يستقصي هذه الظاهرة في دواوين الجاهليين.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣٧.

ولم يستعمل من دائرة المشتبه السريع الرابع، ولم يجعل الخامس الأصل ضرباً خليلاً لأنه لم يكن يعد من أضرب هذا الوزن إلا ستة كما تبين من اعتباره مشطور السريع المكتشف هو الضرب السادس^(١). وقد اختلف العروضيون في عدد الضروب التي ذكرها الخليل لهذا الوزن^(٢)، فهل يعني نفي الشيخ لضرب العروض الثانية الأصل أنه كان يذهب مذهب من نسب إلى الخليل أنه جوز الجمع بين فعلن المخبول المكتشف وفعلن الأصل في أضرب القصيدة الواحدة ؟ وقد تبين أن مثل هذا الاختلاف لم يكن يعجب الشيخ كما يدل على ذلك إهماله الكامل الثالث وحيرته أمام الأوزان المختلفة المروية عن القدماء. وكما احتقر الرجز المنهوك فأهمله لقصره احتقر المنسرح الثاني والثالث المنهوكين فأهملهما لقلتهما وعجزهما. واكتفى من الخفيف التام بالضرب الأول لتناسب عروضه وضربه وطولهما بالقياس إلى الضرب الثالث^(٣).

ولم يستعمل الشيخ من صغار الأوزان الضربين الوحيدين للمضارع والمقتضب، لصغرهما وندرتهما في أشعار المتقدمين^(٤) وغلبة التكلف عليهما^(٥). وقد وصفهما بأنهما وزنان مفقودان في شعر العرب، واتهم الخليل بوضع بيتيهما^(٦). وخص الشيخ المقتضب دون المضارع بتحليل بنائه الإيقاعي فوصفه بأنه وزن قصير ينفرد دون باقي الأوزان بأنه لا سلطة للغريزة عليه لأنه لا يزيد ولا ينقص، و(تدخله المراقبة فيبقى على حاله)^(٧) الكمية وإن غيرت حالة الإيقاعية. ويتضح من خلو جامع الأوزان من هذين الجنسين أن الشيخ لم يكتف بإهمالهما في مختلف دواوينه (٠٪) كما أهملهما أبو الطيب قبله^(٨)، ولكنه تجاوز ذلك إلى حث الشعراء على نبذهما برفضه إثباتهما في دروسه العروضية المنظومة.

(١) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٢) انظر تفصيل ذلك في العروض والقافية: ص ١٥٦.

(٣) أما الخفيف الثاني فقد وصفه بأنه وزن مهجور. انظر ما تقدم.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٥) الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٠٢.

(٦) نفسه: ص ١٣٢.

(٧) انظر الفصول والغايات: ص ٨٧ وما تقدم: القسم الأول.

(٨) انظر الأوزان والقوافي / م: ص ٦٠١.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن استعمال الأوزان في منجزه الشعري لم يكن استثماراً لها من حيث هي أجناس دائرية، ولكن من حيث هي أضرب مستقلة تختلف إيقاعاتها وتتفاوت شرفاً وحقارة، وجزالة وليونة، وقوة وضعفاً، وتمكناً وعجزاً. والمحكم لديه في اختيار هذه الأوزان المذهب الشعري والغريزة، وإذ كان التبادي مذهبه عند انتسابه إلى الشعر في مرحلة السقط، وعودته إلى التجويد في الدرعايات، فقد كان تشكل الموسيقى الشعرية في دواوينه انعكاساً للتحويلات التي مر بها إنجازها الشعري منذ كان منتسباً إلى الشعر إلى أن تاب منه ثم تحلل من توبته ليدخل مرحلة النظم المتوسط قبل أن يتركه ليعود إلى تجويد الصناعة في درعاياته.

إن اللزوميات كما تبين تشارك سقط الزند والدرعايات في كونها مثلهما مبنية في معظمها على الأوزان الجزلة التي وصفها بالشرف والقوة، فهذه الطبقة من الأوزان قد استنفدت كما أوضحت ثلاثة أرباع السقط واللزوم وتلثي الدرعايات، والباقي تقاسمته الأوزان المخنثة والمقصرة والصغيرة، وتشاركهما أيضاً في كونها قد خلت مثلها من المضارع والمقتضب والخبب والمنهوكات وغيرها من الأوزان التي وصفت بالمرفوضة والمراحة، لكن هذه النسب - وإن دلت على أن تصوره النقدي لجزالة الأوزان وضعفها ظل ثابتاً - لا تشهد لديوان اللزوم بأنه كان من الشعر المجود كأخويه.

وأعني بهذا أن رصد مظاهر الاشتغال الفني للأوزان القوية في منجزه الشعري لا يجب أن يكون بإحصاء الأجناس المشتركة بين دواوينه الثلاثة، ولكن بحصر المساحة التي احتلتها الأوزان المستضعفة في كل واحد منها، لأن تحلل الشيخ من الصرامة الفنية التي فرضها عليه انتسابه إلى الشعر لا يظهر في البعد عن الأوزان الشريفة، ولكن في مدى شينها بما وصفه من الأوزان بالقصر والانخناث والضعف والعجز والحقارة والركاكة، وقد اعتبرنا ذلك شيئاً لها لأنه صرح بأنه كان يمتلك من المعارف ما أغناه (عن التجميل بطويل الفريض فكيف بقصيره)^(١).

(١) الصامل والشاحج: ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

إن التأمل السريع في نسب توزيع بعض الأوزان الضعيفة في دواوينه يكشف لنا عن أن المديد مثلاً ومخلع البسيط ومربعه، وما سوى الكامل الأول والثاني، والهزج والرجز والرمل والمنسرح خليلًا ومولدًا، والمجتث والمتقارب، التي تعد في السقط والدرعيات معدومة أو في حكم المعدومة، قد وجدت لها مكانًا في اللزوميات وحدها، ولا يعد ذلك مفارقة غير متوقعة أو إخلالًا منه بتصوره النقدي لشعرية الأوزان، فهذا الديوان ينسب إلى مرحلة النظم التي اعترف فيها الشيخ نفسه بأن دخوله بالشعر في الخير أجبره على قبول الضعف وتجريبه وافتعاله أحيانًا. وتنبهه على هذا الضعف كان تحذيرًا ضمنيًا للشعراء من أن يتخذوا هذا الديوان مثالًا يحتذى، وللنقاد من أن يجعلوه مرجعًا للحكم على شاعريته، فما جاء به فيه من أوزان ضعيفة ركيكة صين عنها السقط والدرعيات لم يكن إلا تجريبًا لليونة والضعف وركافة التكلف في منجز حكم عليه المعيار الأخلاقي بأن يكون نظمًا متوسطًا. ولا تنكسر أحكامه النقدية على الأوزان باستعماله ما رك منها في لزومياته، فالمعيار لديه ما كثر^(١)، وأشعاره كادت تكون كلها مبنية على ما شرف وقوي من الأوزان، لكن من حيث هي أضرب لا أجناس دائرية كما يتضح من التجميع الآتي لخيوط التشكيل الإيقاعي في منجزه الشعري.

I - فمن بين ثلاثة وستين ضريبًا ذكرها الخليل؛

١ - جاء في السقط ب ١٨ ضربًا هي على التوالي حسب عدد القطع المبنية عليها: الوافر الأول والطويل الأول والكامل الأول^(٢)، فالطويل الثالث، فالطويل الثاني والبسيط الأول والخفيف الأول، فالكامل الثاني، فالبسيط الثاني، فالسريع الثاني، فالمتقارب الأول والثالث، فمخلع البسيط والكامل الخامس والثامن والرجز الأول والسريع الثالث والمنسرح الأول.

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣.

(٢) ما نجعله بواو العطف له نفس العدد والرتبة، ونستعمل الفاء للخروج إلى الرتبة اللاحقة.

٢ - وجاء في اللزوم بـ ٣٧ ضرباً هي على التوالي: الوافر الأول فالبسيط الأول فالثاني، فالطويل الثاني فالأول، فالكامل الأول فالمتقارب الثالث فالكامل الثاني، فالطويل الثالث فالخفيف الأول فالسريع الثاني فالمنسرح الأول، فمخلع البسيط، فالسريع الأول فالثالث، فالكامل السادس، فالمتقارب الأول، فالهزج الأول فالرمل الثالث، فالكامل الخامس فالرابع والخفيف الرابع والمتقارب الخامس، فالرجز الرابع والمنسرح المولد والمجتث، فالرمل الخامس، فالمديد الخامس والسادس ومربع البسيط والكامل الثامن والرجز الثالث والرمل الأول والسريع المشطور الموقوف والمكتشف، والمتقارب الثاني والرابع.

٣ - وجاء في الدرعيات بـ ١٥ ضرباً هي: الطويل الثاني فالوافر الأول والسريع الخامس المشطور الموقوف، فالطويل الأول والثالث والمنسرح الأول والخفيف الأول، فالبسيط الأول والثاني والكامل الأول والثاني، والسريع الأول والثاني، والسريع السادس المشطور المكتشف والخفيف الخامس.

II - ومن بين خمسة عشرون دأثيراً:

١ - جاء في السقط بتسعة أجناس هي على التوالي حسب عددها ورتبتها مع ترتيب أضرِبها داخلها: الطويل بالضرب الأول فالثالث فالثاني، ثم الكامل بالضرب الأول فالثاني فالخامس والثامن، ثم الوافر بضربه الأول، ثم البسيط بضربه الأول فالثاني فسادسه المخلع، ثم الخفيف بضربه الأول، ثم السريع بضربه الثاني فالثالث، والمتقارب بضربه الأول والثالث، ثم الرجز بضربه الأول والمنسرح بضربه الأول.

٢ - وجاء في اللزوم بـ ١٣ جنساً هي على التوالي: البسيط بأوله فثانيه فمخلعه فمربعه، ثم الطويل بثانيه فأوله فثالثه، ثم الكامل بأوله فثانيه فسادسه فخامسه فرابعه فثامنه، ثم الوافر بأوله، ثم المتقارب بثالثه فأوله فخامسه فثانيه ورابعه، ثم السريع بثانيه فأوله فثالثه فخامسه (سادسه)^(١) وسادسه (سابعة)، ثم الخفيف بأوله فثانيه، ثم

(١) يختلف العلماء في عدد أضرِب السريع، فأبو العلاء - مثل الخليل وابن عباد - يعد ما شطر منه ووقف ضرباً خامساً (مستفعلن مستفعلن مفعولان)، بينما يعده ابن عبد ربه هو السادس بعد العروض المخبولة المكسوفة والضرب

المنسرح بأوله فمولده، ثم الرمل بثالثه فخامسه فأوله، ثم الهزج بأوله، ثم الرجز برابعه وثالثه، ثم المجتث بضربه الوحيد، ثم المديد بخامسه وسادسه.

٣ - وجاء في الدرعايات بسبعة أجناس هي: الطويل الثاني فالأول والثالث، ثم السريع المشطور الموقوف^(١) فالأول والثاني، والسادس المشطور المكشوف، ثم الوافر بضربه الأول، ثم الخفيف بأوله فخامسه، ثم البسيط أوله وثانيه، والكامل أوله وثانيه، والمنسرح بأوله.

وسواء انطلقنا من الجنس الدائري أم من الضرب تظل للزوميات الديوان الذي جاء فيه الشيخ بمعظم الإيقاعات جزلة وضعيفة، فالأضرب السبعة والثلاثون (٣٧) التي استعملها فيها تزيد على مجموع ما استعمله في ديواني السقط والدرعايات، أي أنها تضم ضعف أضرب كل واحد منهما. ولا تتراجع هذه الزيادة إذا ما بنينا الإحصاء على الأجناس الدائرية دون الأضرب، فهي بأوزانها الثلاثة عشر تضم ضعف عدد أوزان الدرعايات، وتزيد على السقط بنصف مقداره. إلا أن الفرق الكمي بينهما من حيث عدد الأجناس الدائرية لا يعبر بدقة على المنحى الفني الذي نجاه الشيخ في اختيار موسيقى أشعاره، فالثلاثة عشر وزناً (١٣) في اللزوم عدد يوحى بأنه لم يهمل إلا وزنين أي سبع (١/٧) ما ذكره الخليل، بينما الحقيقة أنه أهمل حوالي نصف ما ذكره لأنه لم يستعمل إلا سبعة وثلاثين ضرباً من ثلاثة وستين كما أوضحت.

ونصل إلى نفس النتيجة في الدواوين الأخرى، فإحصاء الأجناس يوهم بأنه أهمل نصف الإيقاعات في الدرعايات ولم يهمل منها في السقط إلا (٣/٧)، بينما الصحيح أنه أهمل من أضرب الخليل الثلاثة والستين ٤٥ ضرباً في السقط ٤٨ في الدرعايات،

الأصل السالم ضرباً خامساً سابقاً للضرب المشطور الموقوف (العقد الفريد: ٤٦٦/٥ - ٤٦٧). ونتيجة لهذا الاختلاف يعد أبو العلاء كالخليل وابن عباد - الضرب المشطور المكشوف سريعاً سادساً، بينما يعد ابن عبد ربه ضرباً سابقاً (العقد الفريد: ٤٦٧/٥). انظر الإقناع: ص ٥٢، والأوزان والقوافي: ص ٦٠٢، والعيون الغامزة: ص ٧٤ - ٧٥، حيث يصرح الدماميني بأن له ستة أضرب، وينبه على أن بعضهم أثبت للروض الثانية ضرباً أصلم. (١) نعرفه باسمه دون رتبته دفعا للبس، لاختلاف العروضيين في كونه سادساً أو سابقاً. والشيخ يعد هذا الضرب هو الخامس ويعد المكشوف هو السادس كما أوضحت.

أي حوالي ٧٥٪ (٣/٤) من إيقاعات الشعر العربي التي ذكرها الخليل ولم يستثمر إلا ربعها (١/٤).

ويفيد هذا أن اللزوميات - وإن كانت لم تستنفد هي نفسها أكثر من نصف الإيقاعات الشعرية - كانت الديوان الذي سمح له بأن يوسع مجاله الإيقاعي مجرباً ومعلماً ومرقّقاً ومتخنّثاً ومتجزّلاً. وإذا كانت الأوزان الجزلة فيها قد جعلت القوة الإيقاعية خصيصة مشتركة بين دواوينه الثلاثة، فإن خلو السقط والدرعيات من الأوزان المستضعفة يدل على أن تضخم الكم الإيقاعي في ديوان اللزوم لم يكن مظهر عناية شعرية خصه الشاعر بها، ولكن مظهر تساهل واستهانة به لأنه كان لديه نظاماً متوسطاً لم ترض عنه الغريزة فأسلمته مكرهة إلى التكلف والتجريب. والكشف عن هذا التساهل في استعمال الأوزان التي استضعفها واسترّكّها، لا يتأتى بإحصاء الأجناس الدائرية ولكن بتتبع الأضراب التي جاء بها.

وقد كفى الشيخ القارئ عناء الخط حين أرشده إلى أن خريطة الإيقاعات الشعرية العربية ليست مسالك أوزان دائرية ولكن مسالك أضرب، ولعل أقرب ما يمكن أن نصل إليه من تحكيم هذا المعيار أن الوافر الذي تتأخر رتبته من حيث هو جنس دائري عن الأجناس الجزلة الأخرى في دواوينه، يصبح من حيث هو ضرب أول الأوزان فيها كما اتضح^(١)، وهي نتيجة تدل على أنه كان أحب الإيقاعات الشعرية إلى غريزته.

(١) انظر ما تقدم: مبحث الوافریات.

جداول توضيحية:

كشاف استعمال أضرب الأوزان الجزلة الشريفة والقوية

الوزن	سقط الزند		اللزومات		الدرجات	
	عدد القطع	النسبة المئوية	عدد القطع	النسبة المئوية	عدد القطع	النسبة المئوية
الطويل الأول	١٠	١٢,١٩٥	١٢٨	٨,٠٦	٠٢	٦,٤٥
الطويل الثاني	٠٦	٧,٣١	١٥٨	٩,٩٤	٠٧	٢٢,٥٨
الطويل الثالث	٠٩	١٠,٩٧	٧٩	٤,٩٧	٠٢	٦,٤٥
البسيط الأول	٠٦	٧,٣١	٢٠٦	١٢,٩٧	٠١	٣,٢٢
البسيط الثاني	٠٤	٤,٨٧	١٩٣	١٢,١٥	٠١	٣,٢٢
الواخر الأول	١٣	١٩,٨٥	٢١١	١٣,٢٨	٠٤	١٢,٩٠
الكامل الأول	١٠	١٢,١٩٥	١٢٢	٧,٦٨	٠١	٣,٢٢
الكامل الثاني	٠٥	٦,٠٩٧	٨٥	٥,٣٥	٠١	٣,٢٢
كشاف استعمال الأوزان الجزلة الشريفة والقوية						
الطويليات	٢٥	٣٠,٤٨	٣٦٥	٢٢,٩٨	١١	٣٥,٤٨
البسيطيات الشريفة	١٠	١٢,١٩	٣٩٩	٢٥,١٢	٠٢	٦,٤٥
الواخريات القوية	١٣	١٥,٨٥	٢١١	١٣,٢٨	٠٤	١٢,٩٠
الكاملات القوية	١٥	١٨,٢٩	٢٠٧	١٣,٠٣	٠٢	٦,٤٥
كشاف استعمال الأوزان الشريفة والقوية						
الأوزان الشريفة	٣٥	٤٢,٦٨	٧٦٤	٤٨,١١	١٣	٤١,٩٣
الأوزان القوية	٢٨	٣٤,١٤	٤١٨	٣٦,٣٢	٠٦	١٩,٣٥

	كشف استعمال الأوزان الجزلة وياقي الأوزان					
٦١,٢٩	١٩	٧٤,٤٣	١١٨٢	٧٦,٨٢	٦٣	الطبقة الأولى الجزلة
٣٨,٧٠	١٢	٢٥,٥٦	٤٠٦	٢٣,١٧	١٩	ياقي الأوزان

[illegible]

0	20	13	//////////	00	00	0,31	05	1,21	01	مخمس	00	2,19	5,88	0	4	3	//////////
0	16	0	//////////	00	00	0,69	11	00	00	قصاص	00	4,82	00	0	3	0	//////////
0	28	13	//////////	00	00	0,06	01	1,21	01	قصاص	00	0,43	5,88	0	6	3	//////////
//////////	//////////	//////////	0	10	0	00	0,44	07	00	لرح	%	%	%	//////////	//////////	//////////	المصوع
0	18	0	//////////	00	00	0,44	07	00	00	الأول	00	100	00	0	1	0	//////////
//////////	//////////	//////////	0	11	8	00	0,25	04	1,21	لرح	%	%	%	//////////	//////////	//////////	المصوع
0	0	13	//////////	00	00	00	00	1,21	01	الأول	00	00	100	0	0	1	//////////
0	28	0	//////////	00	00	0,06	01	00	00	هات	00	25	00	0	2	0	//////////
0	24	0	//////////	00	00	0,18	03	00	00	لرح	00	75	00	0	1	0	//////////
//////////	//////////	//////////	0	9	0	00	0,56	09	00	لرح	%	%	%	//////////	//////////	//////////	المصوع
0	28	0	//////////	00	00	0,06	01	00	00	الأول	00	22,2	00	0	3	0	//////////
0	19	0	//////////	00	00	0,37	06	00	00	هات	00	66,6	00	0	1	0	//////////
0	27	0	//////////	00	00	0,12	02	00	00	مخمس	00	11,1	00	0	2	0	//////////
//////////	//////////	//////////	2	6	6	22,5	07	6,36	101	السرع	%	%	%	//////////	//////////	//////////	المصوع
8	14	0	//////////	3,22	01	1,38	22	00	00	الأول	14,2	21,7	00	2	2	0	//////////
8	11	10	//////////	3,22	01	3,71	59	3,65	03	هات	14,2	58,4	75	2	1	1	//////////
0	15	13	//////////	00	00	1,13	18	1,21	01	هات	00	17,8	25	0	3	2	//////////
2	28	0	//////////	12,9	04	0,06	01	00	00	مخمس/6	57,1	0,99	00	1	4	0	//////////
8	28	0	//////////	3,22	01	0,06	01	00	00	قصاص/7	14,2	0,99	00	2	4	0	//////////
//////////	//////////	//////////	5	8	8	6,45	02	1,21	01	لرح	%	%	%	//////////	//////////	//////////	المصوع
4	12	13	//////////	6,45	02	2,70	43	1,21	01	الأول	100	93,4	100	1	1	1	//////////
0	24	0	//////////	00	00	0,18	03	00	00	لرح	00	6,52	00	0	2	0	//////////

الفصل الثاني

نغم القوافي

لم تحظ القافية من العلماء بمثل العناية التي حظي بها الوزن، فالمباحث الموسومة بعلم القافية تكون في الغالب فصلاً صغيراً^(١) لاحقاً في المصنفات بالقسم الكبير المخصص لعلم العروض. ويعود ذلك إلى أن الوزن نظام مستقل عن الأنظمة اللغوية الأخرى بقوانينه وقوابله، ومتحكم فيها عند التعارض^(٢)، وهي خصيصة لا تتوافر في نظام القافية إذا جاز وصفه بأنه نظام.

فالقافية تفتقر إلى مثل هذا الاستقلال لأنها ليست في حقيقتها إلا وحدة أو شبه وحدة صرفية نحوية معجمية^(٣) تستمد قيمتها الموسيقية الشعرية من وقوعها في آخر الجملة العروضية، فإذا نقلت من هذا الموضع فقدت هذه القيمة وأصبحت كلمة كباقي كلمات الجملة الشعرية، خلافاً للأوزان التي تستمد هويتها الإيقاعية من أبنيتها الداخلية، ولهذا التباين بين النظامين تكون كل الكلمات صالحة في القياس العلمي لأن تصبح قافية، بينما لا تصلح إلا بعض التراكيب لأن تكون وزناً.

إن دراسة القوافي تتطلب مبدئياً التفريق بين عدة أبعاد تتقاسم هذا المكون الشعري، فضلاً عن البعد الدلالي المعجمي هناك البعد الصوتي الذي يجعل القافية

(١) انظر العمود الغامض: ص ٩١، حيث الإشارة إلى أن ابن جني يرى أن علم القافية أدق وألطف.

(٢) أعني أن التعارض بين الجملة العروضية والجملة النحوية الصرفية عند بناء البيت يلغي سلطة النظام النحوي الصرفي من خلال تدخل الضرورة.

(٣) انظر العمود الغامض: ص ٩١، حيث الإشارة إلى أن علم القافية يتطلب مهارة في علم التصريف والاشتقاق واللغة والإعراب.

بنية صوتية صرفاً تتكرر بارزة في آخر التراكيب الصوتية المتنوعة، وهناك البعد الصرفي الذي يجعلها بنية صرفية مستقلة بوزنها كغيرها من الأبنية، كما أن هناك البعد النحوي الذي يجعلها وحدة إعرابية تتحكم في حركة الروي وتسوغها. ولارتباط القافية بالأوجه الأسلوبية البلاغية حاول النقاد والبلاغيون أن يكملوا النقص الذي شاب مباحث العلماء من خلال تخصيصهم فصولاً مستقلة ترشد^(١) إلى أوجه الجودة في استعمالها، وتحذر من الطرائق الرديئة في بنائها.

ولعل البعد المعجمي يعد أقوى الشواهد على عدم استقلال القوافي وعلى الصعوبة التي يواجهها الشاعر في بنائها خلافاً للأوزان، فهي ليست كمّاً صوتياً صرفاً يمكن تجميعه بمراكمة الحروف، ولكنها وحدة صوتية معجمية لا يمكن فصلها عن البناء الدلالي للجمال الشعرية في البيت، فكل تصرف في القافية بالتغيير والاستبدال يكون ملزماً للشاعر بأن يهيئ المعاني الشعرية لقبوله، ولولا ذلك لجاز تجميع قوافي القصيدة وتوزيعها توزيعاً اعتباطياً على أواخر الأبيات. وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ في تعريفه للشعر سكت عن القافية ولم يذكر إلا الوزن، لكن سكوته عنها كان لأسباب نقدية أوضححتها لا لتقليلها من أهميتها.

إن العيوب التي تهدد الوزن لا تخرج عن كونها كسراً أو خلطاً يخرج الكلام إلى حكم المنثور أو زحافاً قبيحاً تنفر منه الغريزة، وقلما يعرض ذلك لأهل الصناعة، أما القافية فالعيوب التي تترى بها جد كثيرة، ولذلك جعلها الشيخ مقتل الشعر الأول^(٢) وبسط الحديث عنها كما بسطه عند تناوله الأوزان، وأبان عن كونها أهم المكونات الشعرية بعد الوزن لأن الشعر إنما يبنى على الروي^(٣)، والقوافي حوافره^(٤) التي يسير بها ويتقوى، ونسبة الأشعار إنما تكون إليها^(٥) لا إلى الأوزان.

(١) انظر مثلاً نقد الشعر: ص ٥١ و ٢٠٩.

(٢) انظر اللزوم: ٦٣٠/٢، حيث قوله: ورب أسلاف قوم شانهم خلف ... والشعر يؤتى كثيراً من قوافيه

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ١٧٧.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٣٨ ب / تحقيق: ص ١١٤.

(٥) انظر شرح الخوازمي / ش: ص ٤٦١. وللقصود أن القصائد تسمى بحروف الروي فيقال ميمية وبائية....

وكما لا يستغني فرض الحج عن الطواف لا يستغني القريض - في رأي الشيخ - عن القوافي^(١)، لأن أبيات الشعر مقتضية للقافية^(٢) اقتضاء المدنف للعافية، والقصيدة التي لا تذكر قوافيها معبومة في رأيه كأيام السرور^(٣). وهذه الأبعاد المتعددة للقافية، وكذا سهولة تسلل العيوب إليها، أسباب جعلت الشاعر يخصصها كالأوزان بمؤلفات مستقلة^(٤) ويمباحث ويفقر من رسائله فضلاً عن الإشارات المتعددة التي تضمنتها أشعاره.

ويتضح من حديثه المطرد عنها وتعقيبه على أقوال بعض العلماء فيها واستعمال بعض المحدثين لها، أنه كان يهتم المتأخرين بعدم الإحاطة بقوانين بنائها ويجعل ذلك ضعفاً يستوجب النصح والتصويب. ويعد الشيخ قواعد علم القافية ومعظم مصطلحاته محدثات ثقافية لم يعرفها العرب القدامى، وإذا ثبتت صحة نسبتها إليهم (فيحق أن يكون المأخوذ عنه متميزاً من الطغام لا يجهل منزلة الميم من النون ولا الباء من الفاء)^(٥).

وليس ربطه مصطلحات علم القافية ومفاهيمها بالمعرفة العلمية المنظمة إلا الدليل على أنه كان يجعل هذا العلم كعلم الأوزان معرفة تتكامل فيها الغريزة والخبرة المكتسبة، وصناعة لا يستغنى فيها عن التعلم والتحصيل، وهو تصور نقدي متكامل شبيه بتصوره للأوزان لأنه يمنع استعمالات القدماء الشاذة عن القواعد من أن تصبح نموناً يحتنيه المحدثون الذي يعدون لديه كلهم ملزمين بعدم الإخلال بالقوانين التي نص عليها علماء القوافي، أو البعد عما يخالفها ولو كان نظراً إلى بعض ما استعمله فحول القدماء.

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٢) نفسه: ص ٣٢، وانظر رسالة المنيع / رسائله / إ. عباس: ١٧٩/١.

(٣) انظر قوله في اللزوم (٦١٧/٢): دنياك توجد أيام السرور بها xxx مثل القصيدة لم تذكر قوافيها.

(٤) يذكر الحموي أن له كتاباً في القوافي سماه مجد الانصار. إرشاد الأريب: ١٥٠/٣.

(٥) مقدمة اللزوم: ١٨/١.

والرجوع إلى المصادر القديمة يكشف عن أن العلماء لم يتفقوا على تحديد مفهوم^(١) القافية ولوازمها^(٢) كحالهم مع الأوزان وأضربها، وقد وقف الشيخ عند بعض مظاهر هذا الاختلاف في قوله: (وقد اختلف الناس في القافية فزعم سعيد بن مسعدة أن القافية آخر كلمة في البيت، واستدل بكلام معناه أن الرجل إذا قال للآخر: اجمع لي قوافي على «كتاب» جاء بـ «سخاب».. و«سحاب» ونحو ذلك، وذكر أن بعض الأعراب قيل له وقد أنشد بيتاً وهو (بنات وطاء على خد الليل): ما القافية؟ فقال: «خد الليل»، فجعلها كلمتين لأن الأولى مضافة إلى الثانية، فهما في حكم كلمة واحدة. وروى قطرب وأحمد بن يحيى أن القافية حرفُ الروي، وروى عن محمد بن يزيد المبرد عن الروي في قول الشاعر:

من بين الأخوين كالـ

فصنين أم من رهما

أن الألف التي بعد الراء هي الروي، والهاء وصل والميم حشو والألف خروج، وهذا قول مخالف لأقوال الجماعة. وروى عن الخليل قولان: أحدهما أن القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن الأول، والقافية عنده في «قفا نبك»: «منزل» في النصف الأول و«حومل» في النصف الثاني، و«شمأل» في البيت الثاني، و«رنفل» من قرنفل في البيت الذي القرنفل آخره. وله القول الذي لقب فيه القوافي بالمتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وقد قال بذلك غيره، ويجب أن يكون هو الذي ابتدأ به. وقال بعضهم: القافية ما لزم الشاعر إعادته^(٣).

ويظهر من أحكام الشيخ وأرائه في القوافي أنه كان يجعل أقوال الخليل فيها مرجعه العلمي الأول كما جعل أقواله في الأوزان مرجعه، لكن المفاهيم التي يكشف

(١) لنظر العمدة: ١٥١/١ - ١٥٣، حيث الإشارة إلى اختلاف الخليل والفراء وأبي موسى الحامض في تعريفها.

(٢) لنظر مقدمة اللزوم: ص ٦ - ٣٨، حيث يشير أبو العلاء إلى ما اختلفوا فيه.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ، ب / تحقيق: ص ٩٢ - ٩٣. ولنظر شرح التبريزي / ش: ص ٨٠٨ - ٨٠٩.

عنها تصوره للقافية وينائها لم تكن رغم استنادها إلى القياس العلمي مجرد معلومات مدرسية مستعارة من القواعد الخيلية وغيرها من الأحكام التي رددتها المصادر، ولكنها كانت في آن واحد تمثلاً جمالياً وعلمياً لكل دقائق هذه الشريطة الشعرية كما يتبين من ترجيحه الذوقي - أحياناً - لخلاف ما قاله الخليل وغيره، ومنجزه في معظمه ترجمة أمينة لهذا التمثل ذات منحنى فني موجود لم يخل به الشيخ قاصداً إلا في نظمياته.

وقد جعله هذا التصور النقدي الجمالي / العلمي للقافية يخالف بعض العلماء في تصورهم المدرسي لها، ويبني قوافيه بناء ضلل بعض النقاد فأوهمهم خلاف ما قصد إليه، رغم أن بناءها في أشعاره لم يكن إلا الثمرة الفنية لتفاعل البعد الجمالي / العلمي وتحولات الإنجاز كما يتضح من المباحث الآتية:

المبحث الأول

القافية والأنظمة اللغوية

أشرت من قبل إلى أن القافية بناء لغوي متعدد الأبعاد لارتباطه بالمعاني والتركيب والأوزان الصرفية فضلاً عن ارتباطه بإيقاع البيت والأداء الصوتي، ويعني هذا أنها نظام إيقاعي هارموني^(١) يختص بقوانينه ويتفاعل في الحين نفسه مع الأنظمة اللغوية الأخرى التي تستقل هي نفسها بقوانينها الخاصة بها، فالقافية في نموذجها الخليلي ترتبط ارتباطاً صريحاً بالنظام الدلالي والنحوي والصرفي ونظام الأوزان والإشهاد، فضلاً عن علاقتها بالفنون البلاغية البديعية. والعلاقة بينها وبين هذه الأنظمة - لدى الشيخ - علاقة شد وإرخاء تكون فيها أحياناً هي المتسلطة وأحياناً أخرى تابعة متأثرة.

أولاً - القافية والنظام الدلالي:

تتعدد مظاهر تفاعل القوافي والمعاني^(٢)، ولعل أقربها امتناع تكرار نفس الوحدة المعجمية في القصيدة إلا بشروط^(٣)، وتكون القافية في هذه العلاقة متأثرة تابعة لأن اختلاف المعنى هو الذي يسمح لها بالظهور مرة ثانية. ويظهر تسلط النظام الدلالي عليها في جزم الشيخ بأن كلمة القافية في أحد أبيات البحري هي حابله لا حامله، فقد (كان في الأصل: (وأعلق العين حامله)، وليس بشيء وإنما هو: (وأعلق العير حابله)...

(١) انظر موسيقى الشعر / شكري عياد: ص ١١٦.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٩٠ و ٢٥٤.

(٣) كالتباعد الموقعي واختلاف المعنى للعجمي. انظر: العين الغامزة: ص ١٠٤.

ويقوي هذه الرواية أن قد مضى في هذه القصيدة «حامله» في قافية أخرى^(١). أما تسلطها هي على الدلالة فيظهر في لجوء الشاعر أحيانا إلى الإتيان بكلمة بعينها في آخر البيت، لا لافتقار المعنى إليها ولكن لكونها القافية، وإخلاء الكلام من مثل ذلك في رأيه (أحسن وأقوى لأنه يجيء بعدما استغنى الكلام وعلم الغرض، وإنما يتوصل به إلى تقويم القافية)^(٢). ورغم أنه كان يدعو إلى منعها من الهيمنة على المعاني نجده غير ما مرة يجري معها متصرفاً في المعنى لإخضاعه لها، ففي قوله:

مقلّدة بهامات الأعادي

كما بالدُر قلّدت الخراؤ

(ليس لتخصيصه الخراؤ من النساء دون غيرهن معنى أكثر من طلب القافية)^(٣). ويبلغ تسلط القوافي على المعاني غايته عندما يأتي الشاعر بالكلمة من أجل رويها ويوكل إلى المتلقي تأويل المعنى، كما فعل هو نفسه في تفريعه القوافي من بيتي النمر بن تولب التونيتين، فلو جيء في القافية - في رأيه - بـ «حواري بنس» عوض «حواري بسمن» (لجاز، وأحسن ما يتأول فيه أن يكون من «نسأ الله في أجله» أي لها خبز مع طول حياة، وهذا أحسن من أن يحمل على أن النسء اللين الكثير الماء... ولو حمل حواري بنسء على اللين أو الخمر لجاز...) ^(٤). وقد أرجع بعض القدماء المعاني المشبوهة عقدياً في أشعار الشيخ إلى أنه كان ينسى المعنى (ويجري مع القافية إذا حصلت كما تجيء لا كما يجب)^(٥).

ثانياً - القافية والنظام النحوي،

تبدو قواعد النحاة متسلطة على القافية من خلال إلزام أحكام الخليل الشعراء بالمجانسة الصوتية بين حركات الإعراب والبناء في القصيدة الواحدة، وبتحامي الأبنية

(١) عبث الوليد: ص ٢٠٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٦٧/٢.

(٣) شرح البطليوسي / ش: ص ٣٠٥. وانظر البيت في: سقط الزند / ش: ص ٣٠٥.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٥) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٨.

النحوية التي تؤدي إلى الجمع فيها بين أكثر من حركة إعرابية هروياً من الإقواء والإصراف. لكن هذا الاختيار النحوي لا يمنع القافية من أن تصبح هي الأخرى بلزوم حركة الروي ومجراه صوتاً يتحكم في التراكيب التي أنتجته، فالبحتري في قوله: (فانت المجد مقسوم مشاع) قد (جعل مقسوماً مشاعاً بدلاً من المجد والكلام قد تم.. ولولا أن القافية مرفوعة لكان نصب مقسوم أجود)^(١).

وبعض العلماء يجعل حركة^(٢) القافية صوتاً شعرياً مستقلاً عن حركات الإعراب والبناء فينكر وجود الإقواء، أي ينكر تأثير العوامل النحوية في القوافي ويجعل الإعراب فيها محلياً مقدراً، فـ (مقتضى كلام العروضيين في هذا المقام أن كلمة الروي تقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة، ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك، فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الروي تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر، لاشتغال المحل بحركة القافية)^(٣).

ولا يبدو الشيخ ميلاً إلى مثل هذا الاستقلال الصوتي، فأخذ بمذهب الخليل يجعل للنظام النحوي تأثيراً قوياً في بناء القوافي، فقد عد الإقواء في أشعار بعض الفحول من الظواهر الشعرية المحيرة^(٤)، وحمل (ذلك على الوقف لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر:

ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا

وبئت كما بات السليم مسهدا

(١) عبث الوليد: ص ١٣٣.

(٢) انظر همع الهوامع: ص ٢١، حيث الإشارة إلى أن الحركات سبع: (حركة إعراب وحركة بناء ... وحركة حكاية ... وحركة إتباع ... وحركة نقل ... وحركة تخلص ... وحركة المضاف إلى ياء المتكلم)

(٣) حاشية للمنهوري: ص ١٠٩ / الرسالة. ص ٤٢١. ويقوي هذا الرأي تعداد العلماء لحركات متعددة غير حركات الإعراب والبناء. انظر همع الهوامع: ٢٠/١.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

فيجيء بالآلف، ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء، وإذا حكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث^(١).

ثالثاً - القافية والنظام الصرفي:

يعتبر عدد ألف التأسيس وحروف الرفع والوصل والحركات من لوازم القافية مظهرًا لتأثير النظام الصرفي فيها، لأن الإخلال به يعد من عيوبها^(٢)، ومقابل ذلك تكون القافية هي المؤثرة في الأبنية الصرفية، فتجيز للشعراء تخفيف المشدد كما خفف ابن أبي حصينة الجادي، (والأصل تشديد الياء، وخففت للقافية)^(٣)، وتجيز لهم تشديد المخفف (كباء «أَخْضَبَ» ولام «كَلَّكَ»، كلاهما مهين عاجز، وإنما ثقلهما الراجز فقال: .. من بعدما أَخْضَبَا)، وقال: (كأن مهواها على الكلل) (...)^(٤). كما تجيز لهم تخفيف الهمزات للتأسيس والرفع أو لوصل الروي كقول الشيخ:

يَهُونُ عَلِيٌّ وَالْحَدَثَانِ طَاغِ

أَتَنْزِرُنِي الْفُؤَارُسُ أَمْ تُفَاجِي

فقد (أراد «تفاجي» بالهمز، فخفف تخفيفاً بدلاً لا قياسياً، ولذلك جعلها إطلاقاً)^(٥). وقد يجترئون على أكثر من ذلك فيزيدون النون ويننون (ما فيه الألف واللام منهن، وذلك حكم لا يجوز في الكلام المنثور لأن الألف واللام والتنوين لا يجتمعان، وقد حكى المتقدمون التنوين في القوافي وإن كانت الكلمة غير منونة اسماً كانت أو فعلاً)^(٦)، لكن الشيخ في تصوره النقدي الجمالي للقوافي لا يذهب بعيداً في قبول مثل هذه الجرأة وإن سمعت من القدماء.

(١) مقدمة اللزوم: ٣٣/١.

(٢) انظر مثلاً حديث الشيخ عن السناد الحرفي والسناد الحركي في: رسائله / عطية: ص ١٢٤.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٠٧/٢. وانظر: ٧٢/٢ - ٧٣ حيث يقف عند تخفيفه النون في «الجان».

(٤) رسالة الشفاعة / رسائله / عباس: ٣١/١ - ٣٢. وانظر الصاهل والشامح: ص ٤٧٩.

(٥) شرح البليوسي / ش: ص ١٧٣٩. وانظر البيت في الدرغيات / ش: ص ١٧٣٩. ولنظر تخفيف لاجي: في: ص ١٧٢٧.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢٦٤ - ٢٦٤.

رابعاً - القافية ونظام الأوزان:

رغم استقلال الوزن عن الأنظمة النحوية والصرفية والدلالية وتحكمه فيها، يبدو التفاعل بين الأضرب والقوافي ومراعاة تكاملهما شرطاً في التجويد لدى العلماء، فبعض الأضرب (لا تخلو أواخرها من الحروف اللينة، وإنما ألزمت ذلك لأنه أحسن بها عند السماع وأسلم في اللفظ)^(١)، وترك اللين فيها شنوداً^(٢) مرفوض، وقد عدد الخليل منها تسعة يلزمها مع الرفع التقييد^(٣). وقد يحد الوزن من سلطة القافية فيمنع الشاعر من تقييد الروي إذا ركب الوافر الأول^(٤)، ويمنعه من تحريك ما قبل ياء الرفع أو واوه إذا ركب الطويل الثالث^(٥)، وقد تتحكم القافية فيه فتمنعه مثلاً من أن يكون طويلاً أول إذا قيدت^(٦).

والإخلال بهذه العلاقة يضعفهما^(٧) جميعاً فيقبحان لدى الشيخ، لكن شعره لم يخل من مثل ذلك، فقد جمع بين الطويل الأول والروي المقيد في إحدى لزومياته^(٨)، وأستعمل السريع الأول غير مردوف في قوله:

يا شائم البرق لا تشجك الـ

أظعان فوضن إلى أرض بـبـ^(٩)

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢.

(٢) نفسه: ص ٤٦٣. وانظر رسائله / عطية: ص ١٢٥.

(٣) وجعلها الأخفش عشرة انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ والعقد الفريد: ٥/٥٠٩.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٣.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٦) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١ ٣٨.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٨) قوله: لعمر ما زوج الفتاة بحازم xxx إذا ما الندامي في محلته غنوا. للزوم: ٦٣٨/٢. وانظر ما تقدم: الطويلات.

(٩) للزوم: ٥٨٤/٢.

لكن ذلك يظل إخلالاً مقصوداً قصره الشيخ على ديوان اللزوم دون السقط والدرعيات لتجريبه لا لجعله نموذجاً يحتذى، لأن الاستعمال - في رأيه - يحمل على ما كثر وعرف لا على ما شذ وندر^(١)، ولو كان هذا الشاذ من نظمه هو نفسه.

خامساً - القافية والإنشاد:

يشير الشيخ في إحدى سقطياته إلى ما يفيد أن بعض الشعراء في عصره كانوا يجعلون من أساليب الإنشاد وسيلة لإخفاء النقص الذي يشوب أشعارهم: إذا الناس حلّوا شعرهم بنشيدهم
فدونك منّي كلّ حسناء عاطل
وَمَنْ كَانَ يَسْتَدْعِي الْجَمَالَ بِحَلِيَّةٍ
أضرب به فقد البرى والمراسل^(٢)

ومقصوده أن الشعر (ينبغي أن يوجد كي لا يضره ترك الإنشاد)^(٣). ويستنتج من كلامه هذا أن الإنشاد كان ما يزال في عصره صناعة يعتمد الشعراء على قوانينها لتقوية أشعارهم، ويبدو من النصوص التي تعرض فيها الشيخ له أن التعارض الذي يحدث بينه وبين قواعد بناء القوافي كان يربكه، فيجعله مضطرباً في تحديد موقفه من هذه الصناعة التي ورثت عن القدماء حاملة معها صوراً لغوية وفنية متعددة، يخالف بعضها الأقيسة والقواعد التي أصلها العلماء.

فهو في بعض أقواله يبدو ميالاً إلى جعل الإنشاد متحكماً في أصوات القافية وموجهاً لها كما نجد في قوله مبيناً طريقة النطق بالقوافي في إحدى رائيات البحري:

(١) انظر الصامل والشاحج: ص ٤٦٣ - ٤٦٤. أما تركه الرفع في درعيتي: (عب سنان الريح في مثل النهج....) فيختلف عن البيت السابق بكون الهاء قبل الروي المقيد حرفاً حلقياً حاول الشاعر أن يختبر قربه من حروف الرفع خلافاً للباء.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٨١ - ١٠٨٢.

(٣) التنوير: ٢٣/٢.

هذه الأبيات ينبغي أن تفخم الراء في قوافيها إذ كان بعضها لا يجوز فيه إلا التفخيم مثل «مشتهرة» و«خيرة»، وبعضها يحتمل التفخيم وغيره كقوله «خضرة». والمنشد طالما تهاون بذلك ففخم بعضاً وأمال بعضاً، والأحسن أن يجريها كلها على التفخيم ليكون اللفظ متجانساً. وكذلك يجري حال الراء المنصوبة، مثل قصيدة جعلت قوافيها «حميراً» و«ميسراً» ونحو ذلك، فهذا لا تميل فيه الغريزة إلا إلى التفخيم، فإذا جاء مثل «منتر» و«مكثر» حسنت الإمالة في اللفظ التي فيها الكسرة...^(١)، وفي شرحه لإحدى الداليات الموصولة بالهاء يجعل الاختيار (في وقف الهاء ووصلها بالواو إلى المنشد)^(٢). لكنه يضعف في أقوال أخرى سلطة الإنشاد ويغلب عليه الصورة العلمية للقافية، معتبراً الاستعمال الذي نقله الإنشاد عيباً في الشعر يرفضه أهل العلم، فالسعلة والنات وأكيات في الأبيات المشهورة^(٣) قواف مبنية على روي واحد هو التاء التي تعد هي والسين عند أصحاب هذه اللغة صوتاً واحداً، لكن الشيخ يقيس الاستعمال بالتصور المعجمي للحروف الذي يفرق بين الحرفين فيستضعفه^(٤).

ويبدو في بعض الأقوال كالمناقض نفسه، فهو في قوله مبتهلاً: (سبح لك تأسيس يمال ويفخم)^(٥) يجعل لألف التأسيس ثلاث صور: الصورة الوسطى الصريحة، وصورتين أخريين هما الألف الممالة^(٦) نحو الكسرة والألف المفخمة المقربة من الواو^(٧)، وهي قسمة ثلاثية صريحة يؤكد اعترافه بها قوله شارحاً نفس العبارة: (الألف في «مذاهب» تأسيس، والهاء بخيل. ويجوز إمالة الألف وتفخيمها)^(٨).

(١) عبث الوليد: ص ١١٤ وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٤/٢، حيث يوضح طريقة إنشاد بعض القصائد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٠/٢.

(٣) قول القائل: يا قبيح الله بني السعلة.... انظر الإحصاف في مسائل الخلاف: ١١٩/١ ولسان العرب: مادة «نيت».

(٤) انظر تفصيل القول في ذلك في صفحة لاحقة.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١.

(٦) انظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠، حيث يحمي إحصاء متفقاً كل أنواع الإمالة المعروفة ويذكر قواعدها وشروطها.

(٧) نفسه: ص ١٩٠.

(٨) الفصول والغايات: ص ٣٢. وانظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠.

وعندما نعود إلى إحصاء سيبويه لحروف العربية نجده يقول معدداً ما تفرع منها عن الحروف التسعة والعشرين الأصلية: (...) وألف الترخيم يعني بلغة أهل الحجاز في قولهم الصلاة والزكاة والحياة...^(١)، وقد نسب إليه أبو العلاء تسمية ألف الإمالة بألف الترخيم، وذكر أنه سماها بذلك (لأن النطق بها أخف من النطق بالمفخمة)^(٢)، وبذلك يكون سيبويه قد أرخ لوجود ألف ثانية وثالثة تختلفان في صورتيهما الصوتية عن الألف الأصلية المجردة. وقد أشار الزمخشري إلى الألف المفخمة في قوله: (فإن قلت: لم كتب «الضعفوء» بواو قبل الهمزة، قلت كتب على لفظ من يفخم الألف قبل الهمزة فيميلها إلى الواو، ونظيره «علموء بني إسرائيل»)^(٣).

ويوسع الفارابي^(٤) عدد الألفات التي يميزها السمع فيجعلها سبعة: الألف الصريحة ويسميتها الطرف العالي، ويضيف إليها ألفاً واوية وألفاً يائية، وأخرى واوية مائلة نحو الألف، وخامسة مائلة نحو الواو، وألفاً يائية مائلة نحو الألف، وسابعة مائلة نحو الياء. ونقصد من هذا التعداد أن الشيخ بإشارته إلى التأسيس المال والمفخم قد سمح لصورتين من صور الألف التي نقلها الإنشاد بأن تشارك الألف الأصلية أو الحرف الهاوي كما يسميها سيبويه^(٥) أو الطرف العالي بتعبير الفارابي، في إغناء القوافي.

ويترتب عن ذلك أنه يجعل ضمناً الرس عند الإنشاد فتحة أو شبه كسرة أو شبه ضمة، لكنه وهو يبسط القوافي لمن قلت معرفته بها^(٦) يذكر أن الجرمي كان يقول: (لا حاجة إلى ذكر الرس لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحاً)^(٧)، ثم يعقب بقوله: (وهذا

(١) الكتاب: ٤٣٢/٤.

(٢) رسالة اللانكة: ص ١٩٠.

(٣) الكشف: ٣٧٣/٢.

(٤) للموسيقى الكبير: ١٠٧٤.

(٥) انظر الكتاب: ٤٣٥/٤ - ٤٣٦.

(٦) مقدمة اللزوم: ٦/١.

(٧) نفسه: ١٧/١.

قول حسن، إذ كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعانته فإذا فقد أخل، وهذه حركة لا يجوز عندهم أن تكون غير الفتحة ولا حاجة إلى ذكرها في ما يلزم^(١).

ومفهوم كلامه أنه يستحسن رأي من ذهب إلى أن للتأسيس صورة صوتية واحدة هي الألف الأصلية وأن ما قبلها فتحة صريحة، والخليل والأخفش عندما ذكرا الرس^(٢) لم يكونا يعينان به الفتحة الصريحة وحدها كما اعتقد الجرمي، ولكنهما كانا يعينان كل الصور الصوتية التي يمكن أن تكون عليها الفتحات قبل الألفات الأصلية والمالة والمفخمة وما سوى ذلك من أحوالها الصوتية التي يبرزها الإنشاد، وكأنهما كانا يحذران المنشد من الجمع في قصيدة واحدة بين إمالتها وتفخيمها، أي من السناد الذي يمكن أن يتولد من جعل الرس عند اختيار الألف الهاوية فتحة صريحة في بيت، وجعله في بيت آخر من نفس القصيدة فتحة مالة نحو الكسرة أو الضمة عند إمالة الألف أو تفخيمها، لأن السمع يتبين في ذلك تنافراً^(٣).

ومثل هذه الدقائق المرتبطة بقوانين الإنشاد^(٤) كانت تزجج أهل العلم لإخلالها بالقواعد والأقيسة العلمية، فيغفلونها قاصدين وينهون الأعراب عن ترديد زاجرين^(٥).

إن الشيخ باستحسانه رأي الجرمي ينفي وجود التأسيس المال والمفخم الذي ذكره من قبل وفصل الحديث عن ألفاته ضمناً في أحد كتبه^(٦)، وهو تعارض يدل على أنه كان في مصنفاته التعليمية المدرسية على الأقل يؤثر إلغاء الظواهر الإنشادية والاقتصار على الأصول العلمية التي وضعها الخليل وطبقته، مغلباً النموذج العلمي الخليلي للقوافي على النماذج المتعددة التي كان الأعراب المنشدون ينقلونها.

(١) مقدمة اللزوم: ١٧/١.

(٢) نفسه: ١٧/١.

(٣) انظر قول الشيخ في رسالة لللائكة (ص ١٩١): (وأنت إذا جئت في الفواصل بحرف ممال وحرف مفخم تبين في ذلك تنافراً).

(٤) انظر البحث الذي خصصه ابن رشيقي للإنشاد في العدة: ٣١١/٢.

(٥) انظر كتاب القوافي: ص ٤٧، حيث خبر زجر الأخفش للأعراب الذين كانوا يعوبون إلى ترديد ما نهام عن إنشاده.

(٦) انظر رسالة لللائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠.

إن المنشد - استناداً إلى ما يجيزه له الإنشاد - يتصرف في القوافي تصرفاً متنوعاً، فـ (يقف على المرفوع والمكسور، ويعوض المنصوب ألفاً على كل حال)^(١)، أو (ينشد هذا كله موقوفاً من غير اعتقاد تقييد)^(٢)، وقد ينون فيترنم أو يغلو في التنوين^(٣)، أو يبذل الحروف بعضها من بعض فيجعل الراء المشددة عند الوقف جيماً^(٤)، أو السين تاء، أو التاء كافاً... وهو في كل ذلك وما سواه يردد ما اكتسبه من قبيلته أو تعلمه من حذاق هذه الصناعة^(٥). وقد نقلت المصادر بعض هذه الظواهر الإنشادية فأكسبتها حجية لغوية لدى الجيل الأول من العلماء^(٦)، لكن الأنواق المتأثرة بالقواعد والأقيسة العلمية مالت في العصور المتأخرة إلى رفضها ونسيانها، وقد أفاد الشيخ كثيراً من هذه الاستعمالات في مباحثه اللغوية والصرفية، ورغم ذلك نحس بأنه كان يؤثر الحد من تأثيرها عندما تكون مرتبطة بالقوافي، وذلك لمنعها من الإخلال بالنموذج الذي أصله الخليل ووضع قواعده. ومن بين الأساليب التي حد بها هذا التأثير نذكر:

I - التفريق بين الضرورة وبين ما يجوز في القوافي: وذلك لأن ما جاز فيها - وإن أشبه الضرائر في كونه رخصة شعرية - يختلف عنها في كونه استعمالاً لا يركبه الشاعر اضطراراً، لأن القوافي قائمة بدونه وغير مفتقرة إليه. فقول المنشد في بيت جرير المشهور: «العتابن» عوض «العتابا» لا يعد بناء مؤسساً للقافية ولكن أداء آخر لها، والجوى في أحد أبيات ابن أبي حصينة جمع جَوْ وهو البطن من الأرض، (فقصّر الممدود لأجل القافية، وليس ذلك بضرورة لأن الشعراء في القديم والحديث اصطالحوا

(١) العمدة: ٣١١/٢.

(٢) نفسه: ٣١٢/٢.

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ٢٦٣ - ٢٦٦، والعمدة: ٣١٢/٢.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٠١.

(٥) انظر الموسيقى الكبير: ص ٦٨، حيث يشير الفارابي إلى صناعة قول القصائد والقراءة بالالحن..

(٦) انظر كتاب سيبويه: ٢٠٤/٤ - ٢١٦، والمقتضب: ٤٢/٣ - ٥٢، والخصائص: ٢٣٣/١ - ٢٣٤ و٩٦/٢ - ٩٨،

والعمدة: ٣١١/٢ وغيرها.

على أن يستحسن في القافية ما لا يستحسن في حشو البيت، كقولهم فَعَلَ وَضَرَبَ بالسكون بالقافية فيحذفون الحركة...^(١).

فما يجوز في القافية يدخل لدى الشيخ في باب ما يستحسن أو يستقبح دون أن يلحق بالضرورات لأنه مظهر لغوي محدود الاستعمال، خلافاً لما أجمع العلماء على عده رخصاً معلومة يباح لكل الشعراء اللجوء إليها للمحافظة على استقامة وزن الشعر. ولعل ما دفعه إلى التفريق بينهما أن الضرورة لها غاية واحدة^(٢) هي صون الوزن من الكسر والاختلال، بينما يعد بعض ما يجوز في القوافي عند الإنشاد كسراً صريحاً وإخلالاً بيئاً بإيقاع الأوزان.

فالتنوين الغالي لدى من أنشد قول رؤبة: (وقاتم الأعماق خاوي المخرقن)^(٣) أو قوله: (قالت بنات العم ياسلمى وإنّ زيادة تكسر الوزن، ومثل ذلك في الإخلال الوقف مع حذف الوصل، فقد (حكى الكوفيون أن بعض العرب إذا أنشد: (عفت الديار محلها فمقامها) يحذف الهاء والألف فيقول: مقام، وذلك إذا وقف)^(٤)، وهو نقصان بين يخرج بالوزن إلى ضرب لم يذكره الخليل وطبقته، فيخل به كما أخل بقول الشاعر:

لا يبعد الله جيراناً لنا ظعنوا

لم أدر بعد غداة البين ما صنعوا

لأنهم يشدون ذ (يحذفون الواو التي بعد العين)^(٥)، فيصير آخره «ما صنع». أما ما افترق إليه الوزن من هذه الاستعمالات فليس لمجيئه في القافية - في رأي الشيخ - مزية على مجيئه في غيرها، لأنه (يجري مجرى الضرورات التي في حشو البيت)^(٦) ويلحق بها.

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٩/٢، وللراد قصر الشاعر لفظة الجواء.

(٢) يشير النقاد إلى بعض الاستعمالات التي ركب فيها الشعراء الضرورة رغم أن لهم عنها مندوحة، لكن الغالب خروجهم إليها لإقامة الوزن. وانظر ما يأتي: مبحث الضرورة، وخزانة الأدب / البغدادى: ١/١٥.

(٣) انظر العمدة: ٣١٢/٢، أوضح المسالك: ص ٥.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٣/٢.

(٥) نفسه: ٧٣/٢. وانظر العمدة: ٣١١/٢ - ٣١٢.

(٦) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٤/٢.

II - تضيق المجال الصوتي للحروف العربية: وذلك بحصرها في المجموعة

التي وصفها سيبويه^(١) بالأصلية الفصيحة، فهو (أي الشيخ) يصرح في حديثه عن ترتيب اللزوميات بأنه بناها (على بنية حروف المعجم المعروفة ما بين العامة، لا التي رتبها العلماء بمجاري الحروف)^(٢)، ويعرف الروي بأنه ما تبنى عليه المنظومات، ويصفه بأنه (يكون من أي حروف المعجم وقع)^(٣)، أو (من أي حروف المعجم جعل)^(٤)، دون أن يخرج عن حدود هذه الحروف. وتقيده بها تمسكٌ نقدي مقصود بالحروف التسعة والعشرين التي أقرها أهل العلم دون سواها، وأجمعوا عليها وجعلوها أصل كل ما يبنى من الكلام العربي الفصيح، ومنع منه لرويات القوافي من أن تبنى على ما سواها من الأصوات.

فإذا كان الشيخ قد أثر الترتيب المعجمي على مراعاة مخارج الحروف ومجاريها، فلأنه كان يهدف إلى صون القافية من أن تتسلل إليها حروف أخرى نقلها المنشدون ووصفها العلماء بمجاري الأصوات وأثبتوها في مصادرهم، فسيبويه^(٥) يذكر بعد الحروف التسعة والعشرين التي عدّها الأصلية والفصيحة ستة حروف أخرى وصفها بأنها أقل فصاحة، ثم زاد فذكر سبعة أخرى وصفها بأنها لا تستحسن في قراءة القرآن والشعر، ليصبح مجموع الحروف العربية بذلك (٤٢) صوتاً لا يستغني عن معرفتها المنشد.

ولم ير الشيخ كل ذلك إلا إنشأاً للقوافي وإفساداً لروياتها، فالروي في رأيه لا يعذب إلا بأصوات معدودة من حروف المعجم نفسها، وإذا كان الشاعر في بناء القوافي لا يحتاج - مراعاة للعذوبة - إلا إلى قليل من هذه الحروف الفصيحة فإنه

(١) انظر الكتاب: ٤٣١/٤.

(٢) مقدمة اللزوم ٢٩/١.

(٣) نفسه: ٦/١.

(٤) ف. والغايات: ص ٣٢. وانظر ر. الملائكة: ص ١٢١، وص. والشاحج: ص ٤٨٥، حيث يعدد حروف المعجم التي تدغم فيها آل.

(٥) انظر الكتاب: ٤٣١/٤ - ٤٣٢.

في ما زاد عليها يكون أزهـد. إن الخاء والغين مثلاً - رغم فصاحتهما وخلوصهما من الشوائب اللهجية - عجزتا عن أن تجدا لهما مكاناً في القوافي لقبحهما فيها، وما قل عنهما فصاحة من الحروف غير المعجمية المهمة يجب أن يكون أعجز، ولذا سد الطريق أمامها بربط الروي بحروف المعجم وحدها رغم أن الإنشاد كان يثبت وجود حروف أخرى غيرها.

لقد أفاد الشيخ في بناء قوافيه من الرخص التي يجيزها الإنشاد، ولكنه جعل ذلك - كتخفيف الهمز للتأسيس والردف - خدمة للقافية فلم يخرج إلى الاستعمالات التي تغير صورتها وتبعدها عن النموذج الخليلي، فهي في شعره نظام يرتبط بالأنظمة الشعرية الأخرى ارتباطاً تأثراً وتأثير يحفظ توازنهما تصويراً نقدياً كان الشيخ يبينه من استرشاده بغريزته واستناده إلى الأحكام العلمية التي وضعها الخليل وطبقته، وكذا من محفوظه اللغوي وإحاطته بما نقله الأعراب من استعمالات القدماء ولو كان من النادر الذي لا يتداوله العلماء، وقد جاءت القوافي في دواوينه الثلاثة لترجم ترجمة أمينة هذا التصور إلا ما تعمد فيه الخروج عنه.

المبحث الثاني

القوافي الملتبسة

يقف الشيخ وهو يصحح إحدى نسخ ديوان البحري عند قوله: (من نعمة الصانع الذي صنعك) معقباً بقوله: (هذه القطعة ينبغي أن تكون في حرف الكاف على مذهب جلة أهل العلم، وقد ذهب بعض المتأخرين إلى أن الروي هاهنا هو العين، وليس ذلك مأخوذاً به)^(١)، ويقف عند قصيدة كافية أخرى ثم يعيب على جامع الديوان ذكره (هذه القطعة في حرف اللام، وحققها أن تكون في حرف الكاف على مذهب الجلة من أهل العلم)^(٢).

ويفهم من ذلك أنه يعد مثل هذا الترتيب وهماً رغم قول بعض العلماء المتأخرين به، لأنه يخالف مذهب الخليل وأصحابه، ويعود هذا الوهم في رأيه إلى عدم إلمامهم بمثل هذه الدقائق وإلى قلة عنايتهم بها. ولا يشفع لهؤلاء لديه كونهم من العلماء المشهورين، لأن أوهامهم دليل على عدم تمكنهم من هذا العلم وإن كانوا قد برزوا في علوم أخرى كما يفهم من قوله: (وقد وجدت الذين ألفوا دواوين المحدثين على حروف المعجم خالفوا في ما وضعوه مذهب الخليل وأصحابه، وما أحمل ذلك منهم إلا على قلة حفل بتلك الأشياء).

فمن ذلك أنهم يجعلون ما قافيته «هديه» و«بليه» في باب الهاء، وهذا وهم لأن أولى الحروف بأن تنسب إليه القصيدة هو الروي، وهو في هذا النحو الياء... بل كلام أبي

(١) عبث الوليد: ص ١٤١.

(٢) نفسه: ص ٢٠٥.

بكر بن السراج في الأصول أن الروي الياء في قول الشاعر: (... من الثعالي وذخر من أرانيها)، وهذا يشبه مذاهب المؤلفين، ويجوز أن يكون مذهباً لابن السراج أو وهماً منه لقلة عنايته بهذا النوع^(١).

لقد ذهب الشيخ إلى أن مصطلحات علم القافية وقوانينه معارف محدثة لم يكن للقدماء علم بها، ولكنه كان يرفض أن تحولها آراء الأجيال المتأخرة إلى أحكام علمية مبتذلة ومتناقضة، فالخليل وطبقته يقومون في العلم لديه مقام الفصحاء في الشعر لاعتمادهم في تأسيس علومهم على السماع من الفصحاء لا على القياس وحده. ولم يحظ المتأخرون من العلماء بمثل هذا التحصيل، ولذلك لم يعدهم من الثقات الذين يُطمأن إلى أحكامهم كما يتبين من قوله شارحاً كافية أبي تمام (كانت صروف الزمان من فرقك): (وهذه القصيدة أثبتت في القافيات، ورأي العلماء المتقدمين الذين يوثق بهم أن تجعل في الكافيات، وإنما صيرها على القاف قوم متأخرون في زمان الصولي وطبقته)^(٢).

إن بناء القوافي في أشعار أبي العلاء يفسرها تصويره الخليلي لها أو تبرعه بالتزام ما لم تلزمه به القواعد، والجهل بذلك يضلل المتلقي ويقوده إلى أن ينسب إلى الشيخ استعمالاً غير الذي قصده، أو يضع أبياته في غير بابها خالطاً ما فرقته بينه القوافي بعضه ببعض كما خلط أحد المتحاملين^(٣) عليه أبياتاً تنتمي إلى لزوميات مختلفة، غير منتبه إلى أن صاحبها قد تبرع برويات أخرى زادها على الأصلية فتمايزت بها.

والحروف لديه صالحة كلها نظرياً لأن تكون رويّاً شريطة ألا تخرج عن المجموعة المعجمية، لكن الالتباس يأتي من كون بعض هذه الحروف ترد وصلّاً ورويّاً فتشكل

(١) مقدمة للزوم: ٣٠/١ - ٣١.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٤/٢.

(٣) انظر زجر النابج: ص ١١٢.

على بعض العلماء والشعراء، وبعضها يضعف لسهولة الوصول إليه فيضل هؤلاء ويتوهم وصلًا. والشيخ - وهو ينتظم بالروى في ديوان اللزوم كل حروف المعجم، ويقدم له بالدخل النقدي التعليمي المشهور- إنما كان يهدف إلى وضع النموذج العلمي الذي يسترشد به كل من التبس عليه استعمال القوافي وبنائها، فإن اتفق غير ما ذكر واستعمل (فهو شاذ مرفوض)^(١).

أولاً - القوافي المشكلة: الهاء، الألف، الواو، الياء، نون التوكيد الخفيفة.

يخلط بعض الناس بين القوافي فينسبون الأشعار إلى غير رويها ويجعلون ما قافيته ثنائيا وعطاياها في جملة الألف، وما قافيته هديه في باب الهاء، وكل ذلك ومثله لدى الشيخ وهم^(٢). والإشكال لديه إنما يقع (في الهاء والواو والياء والألف)^(٣)، لأنها ترد أحيانا رويًا وأحيانًا أخرى وصلًا فتلتبس على من قلت عنايته بأحكام القافية.

I - الهاء: حرف حلقي مخرجه قريب من مخرج العين والحاء، وهو يشارك هذه الأخيرة في الهمس والرخاوة. والهاء الأصلية في أواخر الكلمات قليلة، ولذلك غلب على الرويات ما كان منها ضميرًا وإن كان استعماله مقيّدًا بشروط حددها أهل العلم وتبعهم الشيخ في أحكامهم، فهو يذكر أن أبيات البحري: (... غلامك إحدى الهنات الرديّة) قد (أثبت في الهاء، وإنما الصواب أن تكون في الياء)^(٤). وينكر على جامع ديوانه أنه ذكر الأبيات التي أولها: (... وبعثرة الأعظم الباليه) في (حرف الهاء، ويجب أن تكون في حرف الياء)^(٥)، ثم يلاحظ أن القطعة المثبتة (في حرف الياء التي أولها: (... حاجب جامع لنا حاجبيه) يجب أن تثبت في حرف الهاء، وكذلك القطعة

(١) مقدمة اللزوم: ٦/١.

(٢) نفسه: ٣٠ - ٣١.

(٣) نفسه: ٣١/١.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٣٤.

(٥) نفسه: ص ٢٣٤.

التي أولها: (سرى الغمام وعادتنا غواديه) يجب أن تثبت في حرف الهاء أيضًا^(١). وقد نجم عن وهم جامع الديوان هذا أن القوافي رتبت في غير مكانها، والسبب أن الياء والهاء تستعملان رويًا كما تأتیان وصلًا.

والخروج من مثل هذا الإشكال يكون لدى الشيخ بأن يراعى أولاً الحرف الذي قبل الهاء، فإن (سكن ما قبلها كانت رويًا، ولا ينظر من السنخ كانت أم من غيره)^(٢)، ولا يجوز لديه عدها وصلًا وإن أشبهته، لأن (الروي الساكن لا يكون بعده وصل)^(٣).

ولعل هذا الإشكال في استعمال الهاء وكذا شبهة الضعف التي أحاطت باستعمالها كانا سببًا في بعد الشيخ عن هذا الروي في أشعاره المجودة، وقد لخص مظاهر ضعفها في أنها (تحذف لخبائنها ولأنها تجانس حروف المد واللين، لأنهم يجعلونها وصلًا في الشعر كما يجعلون الواو والألف والياء ويزيدونها في الوقف على معنى الاستراحة...) ^(٤). ولذلك خلا السقط والدرعيات مطلقًا (٠٪) من الهائيات، وخلافًا لذلك ضم ديوانه التعليمي التجريبي ٤٣ لزومية هائية أي (٢,٧٪) من مجموع القطع. والملاحظ أنه جعل جل هذه الهائيات من النوع المسبوق بساكن، فقد بلغ مجموعها ٣٩ لزومية ^(٥) أي (٩٢,٨٪) من مجموع هائياته. وقد غلب من السواكن فيها الياء الممدودة التي جاءت قبل الهاء في ١٨ قطعة كقوله:

العقلُ إن يضعف يكن مع هذه الد

د نيا كعاشقٍ مومسٌ تغويه

أو يقوْ فهي له كحرّة عاقلٍ

حسناءٌ يهاوها ولا تهويه^(٦)

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٤ - ٢٣٥.

(٢) اللزوم: ٣١/١ - ٣٢.

(٣) نفسه: ٣١/١.

(٤) رسالة الملائكة: ص ١٦٩ - ١٧٠.

(٥) له هائية أخرى مسبوقة بساكن إلا أنها أصلية، ولذلك ألحقناها بالنوع الثاني.

(٦) اللزوم: ٦٣٣/٢.

ويتلوها في الرتبة الألف التي جاءت قبلها في ١١ لزومية، منها قوله:

لو أن كل نفوس الناس رائية

كرأي نفسي فتاعت عن خزاياها^(١)

ولم تحظ الواو الممدودة إلا بست قطع، منها لزومياته:

تهجد معشر ليلاً ونمنا

وفاز بهندسٍ متهجدوه^(٢)

أما السواكن اللينة فلم يأت بها قبلها إلا في ثلاث قطع، وقد أتت كلها ياء مسكنة كما في قوله:

أتت خنساء مئة كالثرثرا

وخلت في المواطن فرقدتها^(٣)

والمستغرب أنه لم يأت بالواو الساكنة في مثل «أعطوه» و«سلوه» رغم أن الديوان تعليمي. وقد خلّت من هذه الصورة أيضاً اللزوميات التي اختارها البطليوسي^(٤)، ولا نجد لذلك إلا تفسيرين اثنين: أن تكون الهائيات المردوفة بالواو الساكنة قد سقطت من النسخ، أو أن الشيخ كان يرفض هذه الصورة لثقلها وإشكالها الصوتي. والمنحى التجريبي الذي نحاه في اللزوم غير مبال بالثقل والقبح يجعل التفسير الأول أرجح، والحرص على جمالية القوافي الذي أبداه في مقدمة اللزوم يجعل التفسير الثاني أرجح.

وإذا نحن استأنسنا بإهماله المضارع والمقتضب والخبب حتى في هذا الديوان رغم تداول الشعراء لها، أمكن تفسير ذلك بأنه تنفير نقدي جمالي من هذه الصورة التي تضعف فيها الهاء وتشحب رغم كونها قياساً هي الروي، بينما يقوى فيها الواو ويبرز صوتياً رغم أنه ليس إلا ردفًا. ويرجح هذا أنه لم يخصص للهاء المسبوقة بساكن صامت إلا قطعتين التزم في إحداهما التاء الساكنة والقاف قبلها في أن واحد، هي قوله:

(١) اللزوم: ٦١٩/٢.

(٢) نفسه: ٦٠٦/٢.

(٣) نفسه: ٦٢٥/٢.

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٥٢١/٢.

أخوك معذَّبٌ يا أمّ نضر
أظلمت الخُطوب وأرهقته
وما زالت معاناة الرزايا
على الإنسان حثىً أزهقته^(١)

ويظهر أن الشيخ كان أمام مثل هذا النموذج موزعاً بين حكم الغريزة التي تجعله
يحس بأن الروي هو التاء، وبين قياس الخليل وطبقته الذين يجعلون الهاء هي الروي،
فبعض المتأخرين من أهل العلم (يعتقدون في قول الراجز:

شئت يداً فارسيةً فرثها
وسخنت عين التي أرتها

أن الروي التاء وهي ساكنة، والهاء وصل وهي متحركة، ولو جاء على مذهبهم في
هذه القوافي «خذها» أو «منها» لكان عيباً، والغريزة تشهد بما زعموه. وقياس أقوال
المتقدمين يوجب أن الروي الهاء، وأن الراجز لو جاء في مثل هذه القوافي بـ: «عنها»
و«منها» ونحو ذلك لكان ما فعله غير معيب^(٢).

ولا يخفى ما في التزام القاف قبل التاء في هائيته السابقة من حذر يضمن
للقطعة أن تظل لزومية مطلقاً حتى عندما يأخذ بأقوال المتأخرين ويعد التاء هي الروي.
أما في القطعة الثانية فقد جمع فيها - أي القافية - بين جعل الهاء أصلية من سنخ
الكلمة وبين تسكين ما قبلها رغم أن السكون يغني عن ذلك، وأعني قوله:

تفقت في الدنيا فلم تلف طائلاً
ولا خير في كسبٍ أتاك من الفقه
وإن تشرب الصهباء تعقبك شهوة

ولكن من الموت الشراب الذي يفهي^(٣)

(١) اللزوم: ٥٩٧/٢.

(٢) مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٣) اللزوم: ٦٢٦/٢.

ونستخلص من مقارنة استعمال السواكن قبل الهاء بعضها ببعض أنه يرسم للساكن فيها ثلاث صور: أن يكون مدًّا، وهي الصورة التي يميل إليها جماليًّا مع تقديم صريح للياء والالف وتقليل بَيِّن من الواو، أو أن يكون حرفًا صامتًا، وهي صورة يتجنبها لما يحيط بها من إشكال صوتي وعلمي، أو أن تكون لينًا ساكنًا أي وسطًا بين الممدود والصامت، وهي صورة يلحقها ضمنيًّا بالثانية لشحوب المد فيها، ويرى الياء فيها - دون الواو - هي الأصلح إن استعملت.

والمفهوم النقدي لذلك كله أن قافية الهاء المسبوقة بساكن لا تحسن في السمع إلا إذا كان هذا الساكن ياء ممدودة أو ألفًا، وهي الصورة الغالبة على الهائيات في الشعر، والسمع يستعذب الياءات فيها أكثر من الألف. أما إذا كان ما قبل الهاء متحركًا فالنظر يكون إلى علاقة هذه الهاء بالكلمة، فإن (كانت من السنخ مثل الشبه والمشابه فإنها تكون رويًّا كما قال رؤبة:

قالت أبيلي لي ولم أسبه

// ما السن إلا غفلة المدله^(١)

وهذا النوع من الهائيات عسير لقلة الهاء في أواخر الكلمات قلَّة تفسر ابتعاد الشعراء عنه. ولم يخالفهم الشيخ في ذلك، فمجموع ما جاء به من الهاءات الأصلية رويًّا ١٣ بيتًا موزعة على ثلاث قطع، أي (٦٠٩٧٪) من مجموع هائياته، و(٠،١٨٪) من مجموع اللزوميات. ومنها قوله:

ليبك مسن شاب ثم أجَّله

معاشر لما قيل أشيب أجَّله

إذا سألوا عن مذهبي فهو بين

وهل أنا إلا مثل غيري أثله^(٢)

(١) اللزوم: ٣٢/١.

(٢) نفسه: ٥٩١/٢.

أما (إذا) تحرك ما قبل الهاء وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف، مثل قولك: يديه
وغلاميه وذاكه وضاريه، فهي وصل لا غير ولا يجوز أن تجعل رويًا^(١) في رأيه، إلا
أنه يشير إلى إشكال ينجم عن استعمال بعض الفحول وحذاق المحدثين للهاء الأصلية
وصلًا مع هاء الضمير في قصيدة واحدة كقول البيهقي:

أبا جعفر ليس فضلُ الفتى
إذا راح في فرط إعجابه
ولكنَّه في الفعال الكريم
م والخالق الأشرف النابه

فقد (جاء) بالنابه مع إعجابه فجمع بين الهاء الأصلية وهاء الإضمار وذلك قليل،
إلا أن الفحول قد استعملوه واستحسنه كثير من المحدثين. وقالت امرأة من العرب
تهجو ضربتها وتخاطب زوجها:

يطرق كلبُ الحيِّ من حذارها
// أعطيت فيها طائعًا أو كارها

وقد جاء أبو الطيب المتنبّي بمثل هذا فقال: (ما أنصف القوم ضبه)، ثم جاء بـ:
«أشبه»^(٢). ومقصود الشيخ أن الشاعر قد ينزل بالهاء الأصلية العزيزة لقلتها عن
رتبة الروي ليمتحنها بين هاءات الوصل، مثل (أن تبني القصيدة على المكاره والمداره..
ثم يجاء بعد هذا بناره وجداره، أو أن تبني القصيدة على مثل قولك: غلابُهُ وكتابُهُ، ثم
يجيء فيها «التشابه»، وربما اتفق ذلك في الساكنة والمتحركة)^(٣).

والظاهر أنه كان ينفر من مثل هذا البناء لضعفه، لكنه لم يجعله من العيوب:
(وليس هو عيب إلا أنني أجعله ضعفًا في البنية)^(٤). ومنشأ هذا الإشكال ليس صوتيًا

(١) مقدمة للزوم: ٣٢/١.

(٢) عبث الوليد: ص ٣٩ - ٤٠. وانظر بيتي البيهقي في ديوانه: ٢٣٧/١.

(٣) مقدمة للزوم: ٣٢/١.

(٤) نفسه: ٣٢/١.

ولكنه علمي قياسي، فالهاء في السمع هي هي إذ لا فرق فيه بين كونها أصلية أو ضميراً، والتفريق بينهما لدى أهل القياس معيار علمي صرف ينظر فيه إلى يسر الوصول إلى القوافي وإلى مدى اقتدار الشاعر الحافظ للغة على تصيد النادر منها، أكثر من النظر إلى الصوت نفسه.

إن الخصائص النحوية / الصرفية للهاء تجعل الوصول إليها سهلاً يسيراً، ولذا قيد العلماء استعمالها رويّاً ووصلاً بشروط هي في حقيقتها شروط علمية لا صوتية، ويظهر أن شخصيته العالمية كانت تحبذ مثل هذا التقيد، لكنها كانت تصطدم في الحين نفسه باستعمالات خرج فيها بعض الفحول والحدائق عن هذه القيود القياسية، وبعض هؤلاء الشعراء منزه ليه عن أن ينسب إلى الوقوع في العيب، ولذلك أثر ألا يحسم قضية الجمع بين الهاءات الأصلية وهاءات الضمير في قصيدة واحدة، فقد ورد ذلك في بيتين لأبي الطيب^(١)، لكن الشيخ لم يصرح بأن ذلك عيب تنزيهاً لصفية عن ذلك، ورغم ذلك لم يفته التنبيه على أن تركه أحسن^(٢).

وقد حصر الشيخ استعمال الهاء رويّاً في لزومياته دون السقوط والدرعيات فجعل الوجه الجمالي لهذا الروي يلتبس بالوجه التعليمي، ولذلك لا يمكن أن نستخلص طبيعة العلامة الإعرابية التي كان يراها الأحملي والأعذب في الهائيات، فالتزامه بالمجيء بالسكون والحركات الثلاث كلها يجعلها ذات دلالة تعليمية قبل أن تكون اختياراً جمالياً صوتياً، ورغم ذلك نميل إلى أنه كان يستقبح تقييدها. فالهائية الوحيدة التي وردت لديه مقيدة هي قوله:

نُضحي ونُفسي كَبَنِي أَدَمَ
وما على الفجراء إلا سَفِيهُ
فَنَسْأَلُ الْعَالَمَ إِنْقَاذَنَا
من عالمِ السوءِ الَّذِي نَحْنُ فِيهِ^(٣)

(١) ديوانه: ٣٩٨/٤، حيث يجمع بين تركه ونصره في قافيتي بيتين على الهاء.

(٢) اللامع العزيزي / للوضح: ورقة ١٦٢.

(٣) اللزوم: ٦٣٥/٢..

وقد وهم - حسب معايير الشيخ^(١) - من زعم أن الهاء الساكنة^(٢) هي أوضح القوافي المفيدة في سقط الزند، فهذا الديوان يخلو مطلقاً من الهائيات كما ذكرت، كما وهم من اعتقد^(٣) أن الشيخ التزم الواو والنون قبل الهاء الساكنة في السقط واللزم، يعني بذلك الدرعتين^(٤) اللتين قفاهما ب: «علاوة» و«الأسنة»، واللزومية^(٥) التي بناها على «إسنه»، فالحاء في هذه القطع ليست رؤياً كما توهم، ولكنها وصل ساكن كما تبين من كلام الشاعر نفسه.

ومن الأوهام الدالة على جهل بعض القدماء بما ورد في هذا الكلام من أحكام دقيقة، أبيات نقلها القفطي (ليعلم صحة ما يحكى عنه من إحداه)^(٦) رغم أن قائلها قال فيها:

ما بال ذا الحيوان يؤكل لحمه
ويقتد جلده ويهشم عظمه
إن كان ذا أكل فأكلك أكله
أو كان ذا شرب فشربك شربه...

فهذه الأبيات المنحولة لا يفصحها ضعفها ويرويتها ويعدها عن نفس أبي العلاء فحسب، ولكن بناء قوافيها أيضاً، فواضعها قد بناها كما نبه على ذلك ناشرو التعريف^(٧) على أن هاء الضمير فيها هي الروي، والشيخ قد ذكر أن الهاء إذا لم تكن من سنخ الكلمة وتحرك ما قبلها لم تكن إلا وصلاً ولم يجز جعلها رؤياً.

(١) انظر شرح البطليوسي / ش: ص ١٩٠٩، حيث يذكر المؤلف أن جعل الهاء هي الروي في مثل علاوة مذهب للاخفش.

(٢) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨.

(٣) انظر المرشد: ٦٥/١، والقصيدة المادحة: ص ٨٦، ومع أبي العلاء في سجنه: ص ١٦١ - ١٦٢.

(٤) انظر الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧٨ و ٢٠٠١.

(٥) اللزوم: ٥٢٢/٢.

(٦) الإنباه / تعريف: ١٠٩/١. وانظر البيتين للذكورين في: ١١٣/١.

(٧) انظر تعريف القدماء بأبي العلاء: ص ٦٠ / هامش ٥.

II - الألف: من خصائص هذا الحرف لدى الشيخ أنه يفرد دون كل الحروف بكونه مدًّا صريحًا لا يغادره سكونه:

فِيَا أَلْفَ الْفِظِ لَا تَامِلِي

جِرَاكَا فَمَا لِكَ إِلَّا السَّكُونُ^(١)

ويظهر ذلك في كون الألف تأتي في القوافي (رويًا ليس بمجرى ووصلًا لا تحرك أبدًا)^(٢). وامتناع تحريكها كان السبب في تفردا لديه بفصل وحيد في اللزوم^(٣)، وفي تعذر المجيء بها رويًا في شعر النمر المفرع^(٤) لسكونها وسكون ما قبلها. ولزوم هذا السكون الأجوف يجعلها لديه أضعف الحروف وأهونها في المنطق:

وَالْإِلْفُ هَانَ لَهُ أَمْرِي فَقَصْرَنِي

كَمَا تَهَوُّ عَلَى ذِي الْمَنْطِقِ الْآلِفُ^(٥)

ولذلك عدها من أضعف الرويات التي يمكن أن يبنى عليها الشعر. وهرويًا من الضعف الذي يلازمها ذهب الشيخ كغيره من أهل العلم إلى تقييد استعمالها رويًا، فالألف (إذا كانت من السنخ أو زائدة للتأنيث أو للإلحاق... فإن كونها رويًا جائز)^(٦)، وأما إذا كانت (للترنم أو بدلًا من التثوين، أو للتثنية أو مع هاء التأنيث، فلا يجوز أن تكون رويًا)^(٧).

وبناء الأشعار على الألف استعمال قديم، لكن وصف القصيدة التي تبنى عليها بالمقصورة اصطلاح متأخر في رأي الشيخ^(٨)، ويظهر أنه كان يتعمد أن يعرف

(١) اللزوم: ٥٩٠/٢.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩٠.

(٣) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٧، حيث يفرع بيتين نونيين للنمر بن توبل مغيرًا حروف الروي.

(٥) اللزوم: ١٥٤ / ٢.

(٦) مقدمة اللزوم: ٣٦/١.

(٧) نفسه: ٣٦/١.

(٨) نفسه: ٣٦/١. وانظر ف. والغايات: ص ٩٠، حيث قوله: (وإذا كانت القصيدة كذلك سماها الناس في هذا

العصر مقصورة).

بالمقصورات باعتبارها نموذجاً للروي الشاحب المعداد في السمع كالمعدوم، فقسيمة البحري: (تذكر محزوناً وأنى له الذكرى) تحتل أن تجعل عند الترتيب (في الراء وهو أقوى، ويجوز أن تجعل في الألف)^(١)، وهو حكم كل شعر مقصور لأن الشيخ والعلماء يجيزون فيه أن يرتب في باب الألف أو في باب الحرف الذي قبلها^(٢).

ويبدو أن الغاية التقنية من هذا التخيير كانت صرف الشعراء عن الألف إلى الرويات القوية وتنفيرهم مما عد ضعفاً صوتياً فيها، فـ (لو بنيت الفواصل على دجى وحجى ورجا لكان الأقوى أن تجعل الجيم رويًا والألف وصلًا، فإن جعلت الألف رويًا فلا بأس، غير أن ما رويه ألف أضعف مما رويه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصالح. ولو أن الراعي جعل الروي الحاء في قوله: (... فالرحى) ثم أتى معها بالضحى واللى لكان أقوى للنظم)^(٣).

وهذا التجويز مغالطة علمية قياسية تلغي هوية الروي المقصور وتشل الفاعلية الشعرية للمقصورات، فالتزام حرف صحيح قبل الألف كالدال أو الطاء لتقويتها، يجعل القصيدة حسب تصور الشيخ والعلماء لصوت الألف الضعيف دالية أو طائية موصولة بالألف، وعدم التزام هذا الحرف يجعلها في السمع قصيدة معيبة باختلاف القوافي، ولا نعتقد أن من استعمل المقصورات من القدماء كان يواجه مثل هذا الإشكال.

إن الرجوع إلى لغات العرب التي وصفها المصادر يكشف عن أن القبائل كانت تختلف في النطق بمثل هذه الألف^(٤)، فبعضهم كان في مثل هدى ورحى (يقول في الوقف هُدى وَرَحَى)^(٥)، وقد أنشدوا قول أبي ذؤيب: (تركوا هويَّ وأعنفوا لهوهم)،

(١) عبث الوليد: ص ٢٣.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٦/١، والعقد الفريد: ٥٠٢/٥.

(٣) مقدمة اللزوم: ٣٣/١ - ٢٤.

(٤) انظر ما تقدم الإشارة إلى ألف الترخيم والإمالة وغيرهما في ما تقدم (القوافي والإيتشاد)، والفصول والغايات. ص ١٨٩ - ١٩٦.

(٥) رسالة الملائكة: ص ١٨٢.

و(لو أنشد «هواي» لم يكن بالوزن بأس)^(١)، وهو ما يدل على أن «هَوَيْ» في البيت لغة لا ضرورة. وكان بعضهم يبذل من هذه الألف في الوقف حروفاً أخرى فيقولون^(٢) في مثل ذلك: هُدُو وَرَحُو، أو هُدَا وَرَحَا، أو هُدَن وَرَحَن، أو هُدَّة وَرَحَّة...، وأعني بهذا أن القيمة الصوتية الحقيقية للروي المقصور لم تكن لدى أصحاب المقصورات الأولى هي الألف المتوسطة الصريحة التي يصفها أبو العلاء، ولكن البديل الصوتي الآخر الذي تحقق من خلاله كالإمالة والتفخيم كما ذكر الشيخ نفسه^(٣)، أو التنوين أو الحروف الحلقية كالعين والهاء، أو ما سوى ذلك من البدائل المحتملة^(٤).

ولا أشك في أن الشيخ كان يعرف علاقة المقصورات بهذه البدائل معرفة دقيقة، لكنه كان يعتمد كما أوضحت ألا يسمح لنظام الإنشاد بأن يتسلط على القوافي فيخل بقواعدها القياسية، فهو يشير إلى أن الألف تمال وتفخم، وإلى أن الأعاجم (يقربون الألف من الواو)^(٥)، وإلى أن العرب قد حكى عنهم (مثل ذلك في الصلاة والزكاة والحياة)^(٦)، مما يجيز أن يكون الأصل في مثل زيتون وحمدون وعلون، زيتان وحمدان وعلان، فنحوا بالألف فيها نحو الواو^(٧). وعندما يذكر أن المقصور روي مقيد لا يطلق، يستعمل عبارة «لم يجز» عوض «يتعذر» لأنه يعلم أن تحريكها ممكن من خلال الإبدال الصوتي كما يستشف من قوله: (وإذا كانت الألف رويًا لم يجز إطلاق ذلك الشعر أبدًا، لأنه لو أطلق تحركت...) ^(٨).

(١) رسالة الملائكة: ص ١٨٣.

(٢) انظر كتاب سيبويه: ١٨١/٤ وشرح للفصل: ٧٦/٩ وشرح الشافعية: ٢/ ٢٨٥ - ٢٨٦.

(٣) انظر ما تقدم. ورسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٧. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٤، حيث يذكر الفارابي للألف سبعة أنواع مسموعة.

(٤) انظر تفصيل القول في ذلك في مقالة البنية الصوتية / مجلة: ص ٣٣.

(٥) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٢٩٩. وانظر ما تقدم: (القوافي والإنشاد).

(٦) اللامع العريزي / الموضح: ص ٢٢٩.

(٧) نفسه: ص ٢٢٩.

(٨) الفصول والغايات: ص ٩١.

ورغم ذلك لم يُرد للألف أن تخرج عن صورتها المعجمية التي وصفها سيوييه بالأصلية أي صورة الحرف الهاوي^(١)، أو الطرف العالي أو الألف المتوسطة بتعبير الفارابي، لأن الحروف التي يكون منها الروي لا يجب أن تزيد لديه على حروف المعجم التسعة والعشرين. إن الألف المقصورة لديه روي ضعيف للشحوب الصوتي الذي أصبح يلزمه في العصر المتأخرة، وملازمة السكون الأجوف له وجه آخر لضعفه، فالحركة لدى الشيخ قوة كما سنيين، والتقيد مهانة، والمقصورات قصائد مقيدة لا يجوز إطلاقها أبداً^(٢)، ولذلك نعتقد أن موقفه من مهانة التقيد كان من الأسباب التي جعلته يرفض هذا الروي ويستضعفه.

وليس هذا الاستضعاف إلا التفسير النقدي لعدم مجيئه بالمقصورات في أشعاره المجودة، فالسقط والدرعيات يخلوان مطلقاً من هذا الروي (٠٪)، وليست القطعة التي رتبها محققو شروح السقط وأهين في باب الألف المقصورة^(٣) سوى همزية صريحة^(٤) فتح مجراها فوصل الروي بالألف.

أما اللزوم فقد فرضت عليه فيه كلفة التزام كل حروف المعجم ركوب هذا الروي المستضعف في ست قطع (٠,٣٨ ٪)، خمس منها التزم فيها قبل الألف حرفاً واحداً كما نجد في قوله:

حياةً عناءٍ وموت عناء
فليت بعيد حمام دنا
يد صفرت ولهاء نوت
ونفس تمنّت وطرف رنا^(٥)

(١) انظر ما تقدم، وانظر الكتاب: ٤٣٥/٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩١.

(٣) انظر شروح السقط: ص ٢٠٤٢، حيث يرتب المحققون عند الفهرسة قوله: قل لسان القناة كيف رأى. في باب الألف المقصورة.

(٤) كما يدل على ذلك مجيئه في قوافيها ب: رأى / وأى / شئى / ثئى / نئى / صئى / انظر: الدرعيات / ش. السقط: ص ٢٠٠٨.

(٥) اللزوم: ٨١/١.

فجاءت حسب هذه الكلفة مقصورات صريحة. أما السائسة فقد التزم فيها قبل الألف حرفين هما الراء والسين فبدت كأنها رائية رتبت في غير موضعها، وأعني قوله:

بـعلم إلهي يوجد الضعفُ شيمتي

فلست مطيقاً للغو ولا المشرى

غبرت أسيراً في يديه ومن يكن

له كرم تكرم بساحته الأسرى^(١)

ولا نستبعد أن تكون رائية لأن الراء روي حبيب إليه لعذوبته وقوته فكثُر في شعره خلافاً للألف، فضلاً عن أن عدما من المقصورات سيجعلها من الطويل الأول المقيد، وتقييد هذا الضرب لديه شاذ ونادر^(٢). والظاهرة الفنية التي تلفت النظر في مقصوراته التزامه الراء فيها قبل الروي، إلا قطعتين^(٣) التزم في إحداها الضاد وفي الأخرى النون.

وفي فصل الألف من ملقى السبيل نجد الفواصل المسجعة والقوافي المنظومة المبنية على الألف مقواة كلها براءً ملتزمة تبرعاً كما هو واضح في قوله: (ابن آدم في سير وسرى، يهجر لحرصه الكرى، وطالما كذب وأفترى، ليصل إلى خسيس القرى، وإنما يحصل على الثرى، كأنه لا يسمع ولا يرى:

أما يفيقُ المرء من سُكره

مجتهداً في سيره والسرى

نمت عن الأخرى فلم تنتبه

وفي سوى البين هجرت الكرى^(٤)

(١) اللزوم: ٨٣/١.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٧/١ - ٣٨. وانظر ما تقدم.

(٣) انظر اللزوم: ٧٢/١ و ٨١.

(٤) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٢.

وحق الرأ عند الإنشاد أن تفخم أو تمال حسب ما تحتمله^(١)، وإذا احتملت الوجهين لم يجر الجمع بينهما ووجب التفخيم أو الإمالة (ليكون اللفظ بالروي متساوياً)^(٢)، وقد قيدت ديباجة القطع المقصورة إنشادها بالإمالة^(٣)، ولم يرد هذا التقييد في الرائيات المفتوحة الصريحة^(٤)، وهي مفارقة تفضح الشيخ وتكشف عن أنه كان يجعل من إمالة الرأ أو تفخيمها في أشعار أخرى إمالةً أو تفخيماً للروي المقصور نفسه، لأنه كان يعلم أن الغريزة لا تقبله - إن نُظِمَ عليه - إلا مُبدلاً، ولكنه كان يعلم أيضاً أن ذلك مغل بما أصله الخليل فآثر الحكم عليه بالضعف وصان عنه أشعاره إلا ما ورد منه متكلّفاً في اللزوم، وليس على مثل ذلك تعويل^(٥).

III - النواو: يرد هذا الحرف كالحاء رويّاً ووصلاً، والقاعدة لدى الشيخ في بناء المنظومات عليه أن ينظر إلى مدى التحامه بالكلمة، ف (إذا كانت من السنخ مثل واو جرو وبلو فلا مرية في أنها تجعل رويّاً للبيت)^(٦)، وإذا كانت ضميراً في مثل فعلوا فإن لها صورتين: الأولى أن يكون ما قبلها مضموماً، وهذه (تكون وصلاً لا غير، فإن جاء غير ذلك حسب من عيوب الشعر التي تسمى الإكفاء والإجازة ونحو ذلك)^(٧). وتمسكاً بهذه القاعدة يشكك الشيخ في صحة أبيات منسوبة إلى مروان بن الحكم جعلت فيها واو الإضممار المضموم ما قبلها رويّاً، لأن هذه لا تكون إلا وصلاً، والأبيات قوله:

هل نحنُ إلا مثل من كان قبلنا

نموتُ كما ماتوا ونحيا كما حيوا

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٤/٢، وعبث الوليد: ص ١١٣. وانظر ما تقدم: القافية الإنشاد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ص ١٨٤.

(٣) انظر اللزوم: ٧٦/١.

(٤) المقصود اللزوميات التي وردت في فصل الرأ. انظر اللزوم: ١/ ٥٠٣ وما بعدها.

(٥) انظر مقدمة اللزوم: ٣٤/١.

(٦) نفسه: ٣٢/١.

(٧) نفسه: ٣٢/١.

وينقصُ منا كلَّ يومٍ ليلة

ولا بد أن نلقى من الأمر ما لقوا^(١)

ويعود هذا الرفض إلى أن الواو يكون في مثل هذا مدًّا صريحًا فيبدو صوتيًا كالمتولد من الضمة، والمد الصريح روي جد ضعيف لدى الشيخ، ولذلك نجده لا يهتم بكون هذه الأبيات منحولة، فصحة النسبة لا تنفي عن الروي ضعفه ولا تجعل الشعر أبعد قوة مما بني على الألف^(٢) وإن ظل مثل هذا الاستعمال لديه قليلًا نادرًا^(٣). والصورة الثانية لواو الإضمار أن يكون ما قبلها متحركًا، ف (إذا انفتح ما قبل الواو في مثل عصوا وغزوا وقضوا، فالجماعة يجعلونها رويًا ولا يجيزون أن تكون وصلًا)^(٤).

ويظهر أنه رغم إثباته هذه القاعدة القياسية كان يميل فنيًا إلى رفضها، لأن هذا الروي (مفقود في أشعار الفصحاء، [و] إنما يجيء منه الشيء النادر، ولعله مصنوع)^(٥). والعلة في ذلك ضعف هذه الواو في السمع وإن تحرك ما قبلها لأنها تظل ساكنة، وحالها في الضعف حال الروي المقصور، ولذلك يؤثر الشيخ لمن بنى شعرًا على مثل قضوا (أن يلزم الضاد لأن ذلك أقوى في المنطق. وإن لم يفعل فليس يبعد من تصييرهم الألف رويًا)^(٦)، ومقصوده أن يلزم الشاعر قبلها دالًّا أو حاء (أو غيرهما من الحروف الصاح)^(٧) لتقويتها في النطق.

ويستخلص من هذا الاستضعاف أنه كان يعد الواو المتحركة أقوى في الواويات من غيرها، وقابلية الواو للحركة تجعلها لديه أصلح للروي من الألف، لأن تحركها يبعدها عن الضعف الذي يلزم المقصورات لملازمة السكون لها: (والواو أقوى من

(١) مقدمة اللزوم: ٣٣/١.

(٢) نفسه: ٣٢/١.

(٣) نفسه: ٣٢/١ ٣٣.

(٤) نفسه: ٣٣/١.

(٥) نفسه: ٣٣/١.

(٦) نفسه: ٣٣/١.

(٧) نفسه: ٣٣/١.

الألف لأن الواو يمكن أن تلحقها الحركة، والألف لا تحرك^(١). وإذا حار الشاعر بين أن يجعل المنظومة التي قافيتها أروى أو جدوى، واوية أو مقصورة، فـ (بناؤها على الواو أحسن وأقوى في النظم)^(٢).

والملاحظ أن هذه الأهمية التي تكتسبها الحركة في الواويات تجعلها معياراً ثانياً يريك الأحكام المتعلقة باستعمال هذا الروي، فالشيخ قد ذهب إلى أن الواو إذا كانت من السنخ فلا مزية في جعلها رويّاً للبيت، لكنه مثل لذلك بواو جرو وبلو المتحركة دون واو يعلو أو يحلو الساكنة، والسبب ترده أمام التعارض الذي يبدو بين القياس وبين استعمال القدماء لواو السنخ، فالمتحركة ترد لديهم رويّاً لتحركها، و(أما واو يغزو ويخلو إذا كانت ساكنة، فإنهم يستعملونها وصلاً، وعلى ذلك سمعت أشعار المتقدمين، كما قال زهير:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو
وَأَقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ وَالْثَقْلُ
وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلْمَى سَنِياً ثَمَانِيّاً
عَلَى صَبْرٍ أَمْرٌ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحْلُو
ففيها قواف كثيرة قد أتبعها واو الترتم التي ليست للسنخ، كقوله:
بِلَادِ بِهَا نَادِمَتُهُمْ وَعَرَفْتُهُمْ
فَإِنْ أَقْفَرْتُ مِنْهُمْ فَإِنَّهُمْ بَسَلُ^(٣)

وهذا يخالف القاعدة لدى الشيخ لأنه يفيد أن تحركها هو الذي يجعلها رويّاً لا كونها من السنخ، ولذلك نجده يبدي ميله إلى عدم جعل الواو الأصلية الممدودة وصلاً، لأن القياس في رأيه (لا يمنع أن تجعل هذه الواو رويّاً لأنها سنخ وهي قوية، ويجوز

(١) الصامل والشاحج: ص ٦٠٠.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٨/١.

(٣) نفسه: ٣٤/١.

أن تلحقها الحركة في حال النصب، وهي أقوى من الواو التي للضمير في مثل قولك:
لم يألوا ولم يفعلوا^(١).

لكنه يعود فيشكك في قدرتها على أن تثبت، فهي إذا خففت من مثل عدو وغدو
في القافية لم يمتنع (أن تجعل رويًا، وكونها وصلًا أكثر)^(٢). والجدير - لدى الشيخ
- بكل روي ضعيف كهذا يحكم استعمال المتقدمين له بغير ما تحكم به الأقيسة أن
يُتَحَامى، فـ (ما بني على الواو قليل جدًا لأن العرب إنما كانت تتبع أشرف الكلم في
السمع، وقلما تجد قافية لها قوة إلا وقد عمل عليها المتقدمون)^(٣).

ولم يخالف الشيخ القدماء في استعمال الواو، فسقط الزند يخلو مطلقًا من
الواويات (٠٪)، ومجموع ما بني من الدرعايات عليها تسعة أبيات موزعة على قطعتين
(٦٤٥ ٪)، إحداهما مفتوحة المجرى، وهي قوله:

غدا فوداي كالفودين ثقلا

وأضحى الشيبُ بينهما علاوة

وقد أهوت إلى درعي ليس

لتملا من جوانبها الإداوة^(٤)

والثانية مكسورة، وهي قوله:

على أمم أني رأيتك لابسًا

قميصًا يحاكي الماء إن لم يساوه

وذاك لباس ليس يجتابه الفتى

فتختلف الأهواء في بعد شاوه^(٥)

(١) مقدمة اللزوم: ٣٤/١.

(٢) نفسه: ٣٤/١.

(٣) نفسه: ٣٤/١.

(٤) نفسه: ٣٩٠/٢.

(٥) الدرعايات/ شروح السقط: ص ١٨٧٨. نفسه: ص ١٩٠٩.

والملاحظ أنه لزم فيهما ألف الردف وهاء الوصل فمنح صوت القافية بعض القوة. وقد بدت هاء الوصل الساكنة في الدرعية الأولى أقوى من المكسورة في الثانية، فلعل الشيخ أراد أن يختبر قدرتها مع الواو المتحركة على تقوية بداوة الدرعيات ثم اثر الزهد في هذا الروي. أما اللزوميات فالفصول الأربعة المخصصة فيها لكل روي كانت تفرض عليه مبدئياً أن يأتي على الأقل بأربع قطع، ولم يبتعد عن هذا العدد كثيراً في فصل الواو، فمجموع الواويات اللزومية لا يتعدى ست قطع (٠,٣٨ ٪)، وهو نفس عدد المقصورات في هذا الديوان.

ويتبين من طبيعة القطعتين اللتين زيدتا على الضروري أنه كان يستضعف الواو المفتوحة إذا ما وُصلت بالألف في مثل قوله:

الْخَلْقُ مِنْ أَرْبَعِ مَجْمَعَةٍ

نَارٌ وَمَاءٌ وَتَرَبَةٌ وَهَوَا

إِنْ السَّهَى وَالسَّمَاءُ مَا غَفَلَ

عَنْ ذِكْرِ مَوْلَاهُمَا وَلَا سَهْوًا^(١)

ويؤثر أن يكون الوصل بالهاء الساكنة لقوتها النسبية كما في قوله:

الْعَقْلُ يَوْضَحُ لِلنَّسِ

كَ مَنْهَجٍ فَاحْذِ حَذْوَهُ

وَلَيْسَ يَظَالُمُ قَلْبَ

وَفِيهِ لَلْبُ جَنْدَوَةٌ^(٢)

وأنه كان يرى تشديد الحركة قبل الواو الساكنة في مثل قوله من الطويل:

إِذَا كَانَ سَكَا الْبَلَادِ كَمَا هُمْ

فَلَا تَحْفَلْنَ إِنْ صَغُرُوا اسْمُكَ أَوْ كُنُوا

(١) اللزوم: ٦٣٦/٢.

(٢) نفسه: ٦٣٧/٢.

ينافس في الدنيا الخسيصة جاهلٌ
رويدك يذهبُ عنك عارض هذا النُّو
يسيرُ على الأرض الرحيبة أهلها
ويترك ما شادوا هناك وما بنُّوا^(١)
أقوى من تخفيفها في مثل قوله:
تسوقوا بالغنا ربهم
وأظهِروا خفيةً له ودَعُوا
سَعوا الدنيا هم باخرة
فبئس ما حاولوا غداة سَعُوا^(٢)

لأن تشديد النون يجعلها مقواة بحرفين مدغمين يملأن السمع بقوتها. ورغم أن الغاية من هذه النماذج اللزومية كانت تعليمية لم يول الشيخ أي اهتمام للصور المحتملة الأخرى التي كان يمكن أن ترد عليها قافية الواو، كالرفب بالآلف وهاء الوصل المكسورة والمفتوحة، وكأنه كان يوصي إلى أن ركوب الرويات القوية الشريفة أليق بحذاق الشعراء من ركوبها. والطريف أنه عندما خرج من فصل الواو المسجع في ملقى السبيل إلى الواوية المنظومة، تعدد أن يجعل القافية مختومة بواوين كما هو واضح في قوله:

لا تفو في دنياك مستهترا
فإن أصحابك فيها عَوُوا
عن لهم في ربهم مورد
لو كان يروى مثله لارتَوُوا^(٣)

فالمقياس الذي ذكره الشيخ يوجب أن تكون الواو الأخيرة هي الروي والواو الأخرى حرفاً مقوياً متبرعاً به، لكن ما يشكل في هذه التقوية أن الحرف المتبرع

(١) اللزوم: ٦٣٨/٢.

(٢) نفسه: ٦٣٩/٢.

(٣) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٧٢ - ٣٧٣.

به - أي الواو - من جنس الروي^(١) وليس حرفاً صحيحاً صريحاً القوة كالحروف الصامتة، ولذلك يحس السمع بأن الواو الأولى التي جيء بها للتقوية هي الروي، وأن الثانية التي عدت رويًا هي الوصل، وكل ذلك يؤكد أن إشكال استعمال حرف الواو في الروي - صوتًا وقياسًا - كان السبب في نفوره وتغييره منها.

VI - الياء: يجمع هذا الحرف كالواو بين كونه مدًا صريحًا ولينًا ساكنًا ومتحركًا، لكن أحكام ورود رويًا تختلف لدى الشيخ عن أحكام الواو بعض الاختلاف، فكون هذه الأخيرة من السنخ يكفي في القياس لجعلها رويًا، بينما يعد ذلك بالنسبة للياء غير كاف إذا ما افتقرت إلى الحركة لقوة اللين فيها، (لأنه وإن لحقها التشديد ففيها عنصر من اللين)^(٢) وإن كان سيبويه قد ذهب إلى أنها إذا شددت يذهب منها لينها^(٣).

ولذلك يجعل الشيخ تحركها وسكونها معيارًا لاستعمالها رويًا أو وصلًا في رسم لها صورتين، لأنها (لا تخلو من أحد شيئين: إما أن تكون متحركة وإما ساكنة)^(٤)، والصورة الأولى هي الياء المتحركة، وهي لديه (روي لا غير)^(٥)، والصورة الثانية هي الياء الساكنة، وسكونها يضعفها^(٦) لكنها تتفاوت ضعفًا حسب وظيفتها ونوع الحرف الذي قبلها، فإذا كانت مجرد مد للترنم يتولد من الكسرة (لم يجز أن تجعل رويًا)^(٧) لضعفها وعدم ثباتها وصلًا، وإذا كانت ساكنة وقبلها ساكن (فهو روي، وذلك أن تبني القافية في التقيد على مثل عصائي وهوائي)^(٨)، ولا يذكر الشيخ مثل نائي وجدني لأن المشهور في استعمال قافية المترادف بناؤها على الرفع.

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٣/١، حيث ينصح الشعراء بأن يلتزموا قبل الواو حرفًا قويًا في النطق كالضاد.

(٢) رسالة الملائكة: ص ١٥.

(٣) انظر نفس المصدر: ص ١٦، والكتاب: ٤٠٩/٢.

(٤) مقدمة اللزوم: ٣٤/١.

(٥) نفسه: ٣٥/١.

(٦) نفسه: ٣٥/١.

(٧) نفسه: ٣٥/١.

(٨) نفسه: ٣٥/١.

أما (إذا كان ما قبلها متحركاً وهي ساكنة فإن الأحسن فيها أن تجيء وصلأ على أي الحالات وجدت، من كونها في سنخ الكلمة أو للضمير أو مخففة من ياء النسب)^(١)، ومفهوم كلامه أن الياء في مثل الصدي رغم كونها من أصل الكلمة لا تقل ضعفاً عن ياء المتكلم في قبلي وياء النسب المخففة في عربي. ونزول ياء النسب المخففة إلى رتبة الضعف يؤكد أن الياء تستمد قوتها النسبية من تحركها ومفارقتها السكون، وقد بين الشيخ أن الياء المشددة في مثل عدي وشقي التي تبدو أقوى الياءات تضعف إذا خففت ف (تجعل وصلأ في الأكثر)^(٢).

ولا ينفي الشيخ أن الياء الساكنة المتحرك ما قبلها قد جاءت رؤياً في بعض الأشعار كقول بعض العرب:

أشَابَ الصَّغِيرَ وَأَفْنَى الْكَبِيرِ
 — رَمَزُ اللَّيَالِي وَكَرُّ الْعَشِيِّ
 إِذَا لَيْلَةٌ هَرَمَتْ يَوْمَهَا
 أَتَى بَعْدَ ذَلِكَ يَوْمٌ فَتَنِي
 نَارُوحٌ وَنَفْسٌ لِحَاجَاتِنَا
 وَحَاجَةٌ مِنْ عَاشٍ لَا تَنْقُضُنِي^(٣)

فهذه الياءات كلها من السنخ، لكنها رغم ذلك ضعفت في حسه لسكونها. ويبدو أن أضعف اليائيات لديه ما كان الروي فيها ياء الإضافة كما ورد في قول الراجز:

إِذَا تَغْدِيْتُ وَطَابَتْ نَفْسِي
 فَلَيْسَ فِي الْحَيِّ غَلَامٌ مِثْلِي^(٤)

(١) مقدمة للزوم: ٣٥/١.

(٢) نفسه: ٣٥/١.

(٣) نفسه: ٣٦/١.

(٤) نفسه: ٣٦/١.

فقد جعل ياء الإضافة رويًا، إلا أن يُحمل الرجز على اختلاف القوافي^(١) فيعد ذلك عيبًا شنيعًا. وليس ما بني على الياء الساكنة فضعف بأضعف من المقصورات^(٢)، فقد لاحظ الشيخ في استقراءه لليائيات أن الساكنة المفتوح ما قبلها تجعل رويًا عند المتقدمين، لكن ذلك قليل جدًا^(٣)، والأولى في هذه القوافي أن يتبرع فيها كالمقصورات بحرف صحيح يقويها، ف (لو بنيت قافية على اخشِي واغشِي لكان لزوم الشين أقوى لها من أن يجيء معها مثل اغشِي واخشِي)^(٤). وقد جعل الشيخ أشعاره الموجودة مخللة من ضعف اليائيات كما أخلت من ضعف الواويات والمقصورات، فسقط الزند يضم يائية واحدة (١٠،٢٢٪) رتبها مفهرس إحدى طبعات الديوان^(٥) في باب الدال مقوهمًا أنها دالية، وأعني قوله:

مَتَى نَزَلَ السَّمَاءُ فَحَلَّ مَهْدًا
تُغْنِيهِ بِدَرَّتْهَا التُّدِي
أَهْلٌ بِصَوْتِهِ فَأَهْلٌ شُكْرًا
بِهِ الْاَقْوَامُ وَافَتْ خَر التُّدِي
كَانَ ضَيُوفُهُمُ وَالنَّارُ تَذْكَى
لَهُمْ بِتَوَقُّدِ الشَّعْرِى صُلْبِي
سَمَوْا فِي الْجَاهِلِيَّةِ بِالْمَعَالِي
وَزَادُوا بَعْدَمَا بُعِثَ النَّبِيُّ
فَمَاشَ مُحَمَّدٌ عَمَرَ الثَّرِيَّا
فَإِنْ ثَرَى الْكَرَامَ بِهِ ثَرِي^(٦)

(١) اللزوم: ٣٦/١.

(٢) نفسه: ٣٥/١.

(٣) نفسه: ٣٦/١.

(٤) نفسه: ٣٦/١.

(٥) انظر سقط الزند / تصحيح إبراهيم الزين: ص ٣٤٠.

(٦) سقط الزند / ش: ص ١٣٢١ - ١٣٢٧.

ويبدو أن الشيخ قد جعل اجتماع الضم والتشديد وسيلة إلى تقوية الياء في السمع وتخليص القافية من اللين والضعف، ويظهر تأثير التشديد جلياً في كون تكرار الدال واللام في بعض الأبيات لم يمنع الياء المشددة من أن تظل آخر صوت قوي يتردد في الأذن قبل واو الوصل. وتعود هذه القوة إلى أن الياء المشددة - وإن ظل فيها عنصر من اللين - يذهب لينها^(١) فتشبه الحرف الصحيح في القوة، وقد يبدل منها لقوة التشديد، فقد حكى سيبويه: أن بعض العرب يجعل الياء المشددة في الوقف جيماً، وغيره يجعل الوصل مثل الوقف^(٢).

وتضم الدرغيات يائية واحدة (٣،٢٣٪) من أربعة أبيات يقول فيها:

وذات حرابي أضَرَ قَتِيرها

بذي النملِ حتى عاءَ كالنجمِ نائِيا

تعد سراب القِيظ والصيف والضحي

وجنح الدجى لو أنه كان جارِيا^(٣)

واجتماع التأسيس والفتح والطويل الثاني في هذه المقطوعة، ينبئ بأنه كان يجد في يائية سحيم حلاوة ورقة تغري بالنسج على منوالها، لكن تباديه الشعري كان يلزمه بالأ يذهب في مثل هذا الشعر الرقيق بعيداً.

أما اللزوميات فقد وجدت فيها اليائيات مكاناً أوسع من الذي احتلته المقصورات والواويات، لأن مجموع ما بناه عليها عشرون قطعة (١،٢٦٪) جعلها ترجمة نظامية لتصوره النقدي/العلمي لمجيئها رويّاً، فمن بين هذه القطع العشرين لم تحظ الياء الساكنة التي استضعفها إلا بثلاث قطع أي (١٥٪) من مجموع اليائيات و(٠،١٩٪) من مجموع اللزوميات، إحداها مد صريح مكسور ما قبله هي قوله:

(١) انظر الكتاب: ٤٤٢/٤، ورسالة اللانكة: ص ١٥ - ١٦. وانظر ما تقدم في أول مبحث الياء.

(٢) انظر الكتاب: ٤٤٢/٤ و٤٢٢/٢ و١٨٢/٤، ٢٤٠، والصال والشاحج: ص ٦٠٠. ومنه قول الرارجل يريد (أبو علي): لا تعجبي لحجة للحتج خالي لقيط وأبو علج.

(٣) الدرغيات / شروح السقط: ص ١٩١٤.

اليس أبوكم آدم إن عزيزتم
 يكون سليلًا للتراب إذا عزني
 يؤد الفتى لو عاش آخر نهره
 سليمًا مؤتى لا أميت ولا رزني^(١)

وقد حكم هو نفسه على مثل هذه الياء بأنها ضعيفة ضعف الألف^(٢). والآخران
 لين ساكن مفتوح ما قبله كقوله:

تولي يا خبيثة لا هلمي
 أقول إذا نابت ولا تعالي
 وإما كنت يائو بي ولأء
 فإني لا أحانز أن توالئي^(٣)

وقد ذكر أن المتقدمين كانوا يجعلون الساكنة المفتوحة ما قبلها رويًا على قلة.
 والمستغرب أنه جاء بهذه الصور الضعيفة للياء الساكنة التي كان ينصح الشعراء
 باستعمالها وصلًا، وأهمل الصورة القوية نسبيًا التي حكم^(٤) بأنها تصلح رويًا، وهي
 الساكنة المسبوقة بسكون في مثل هوائي وعصائي من القوافي المقيدة. واستنفدت
 المشددة في اليائيات المطلقة إحدى عشرة لزومية (٥٥٪) من مجموع اليائيات
 و(٧٠،٧٪) من مجموع اللزوميات، كان نصيب المفتوحة منها سبع قطع موصولة في
 معظمها بالألف كقوله:

سَاءَ بَرِيًّا مِنَ الْبَرَايَا
 فَنَ لَبَسَ الدِّينَ سَابِرِيًّا
 وَلَمْ يَطْلُ سَامِرِيًّا حِدِيثِي
 بَلْ عَشْتُ فِي الدَّهْرِ سَامِرِيًّا^(٥)

(١) اللزوم: ٦٥٤/٢.

(٢) نفسه: ٣٥/١.

(٣) نفسه: ٦٥٥/٢.

(٤) نفسه: ٣٥/١.

(٥) نفسه: ٦٤٥/٢.

وكان نصيب المضمومة ثلاث قطع^(١) موصولة كلها بالواو كالسقطية، بينما لم تحظ المكسورة إلا بقطعة من ثلاثة أبيات منها:

ألم تر أنني حيٌّ كَمَيْتٌ
أداري الوقتَ أو مَيْتٌ كحيٍّ^(٢)
أحاذرُ عالمي وأخافُ مني
أحى الناسَ بله بني لحى

وإذا كان إكثاره من الليات المشددة يعد إيماء إلى تقدمها على كل أخواتها، فإن الاختصار فيها على قطعة واحدة مكسورة يعد تلميحاً إلى عسرهما وصعوبتهما، وتحذيراً من ركوبها الذي قد يجر الشاعر إلى كسر الياء في مثل «إليّ وعليّ»، (وذلك رديء قبيح)^(٣) وشاهد في رأيه (على ضعف المنة وركاكة الغريزة)^(٤). وقد أثر الشيخ التخفيف في إحدى القطع الساكنة المذكورة لجعلها نموذجاً لما يجب أن تأتي عليه الياء المشددة إذا كان الإطلاق يوجب كسرهما. فالتخفيف قد سمح بالجمع بين الطلي والي وعلي في نفس المنظومة، كما يتبين من قوله:

الدهرُ لا تامنُه لقوة
تزق أفرأخا لها بالسلي
تضحى الثعالبُ خائفات لها
وتذعر الخشفُ وأُمُّ الطلني
إن يرحلِ الناسُ ولم أرتحلُ
فعن قضاء لم يفوض إلي
خلفت من بعد رجال مضوا
وذاك شرُّ لي وشرُّ عليّ^(٥)

(١) انظر اللزوم: ٦٤٠/٢ حيث قوله: تدمن مغربي باتحال xx وعارض بالتنحل مشرقى. وانظر: ٦٤١/١، ٦٤٢.

(٢) نفسه: ٦٥٤/٢

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.

(٤) نفسه: ص ٤٥٦.

(٥) اللزوم: ٦٥٦/٢

ومثل هذا الجمع يكون متعزراً إذا ما بنيت القوافي على الكسر والتشديد في الطلّي والسليّ، لأن ذلك سيمنع الشاعر فنئياً من الإتيان بالّي وعليّ إلا أن يُقوي الشاعر أو يكسر الياء فيهما، وذلك أقبح وأردأ في رأيه. وقد جاءت اليائيات الست الباقية كلها^(١) مفتوحة، ولم يأت بالمكسورة ولا بالمضمومة في مثل «مشيه ونأيه»، وهو انتقاء يدل - مع الياءات المشددة المفتوحة والساكنتين المفتوح ما قبلهما - على أنه كان يرى الفتحة أنسب الحركات لقوافي الياء. والملاحظ أن ردف الياء المفتوحة يضيف على القافية انحناءاً بيئاً، خصوصاً إذا ردف في مثل قوله:

وفرتُ العارضين ولم يعارض

مشيبي إذ تنافر ملقطايا

وإن البيض مثل السود عندي

فكيف يَخْصُ تلك مُسْطَاطايا^(٢)

أو وصلت في مثل قوله:

إن نَحْتَكُ المنونُ قبلي فأني

مُنْتَحَاها وإنها مُنْتَحَاية^(٣)

ويبدو أن هذا الانحناء^(٤) يزداد وضوحاً عند اجتماع فتحة الروي الشدد الموصول بالألف وفتحة ما قبله، كقوله:

أصبحتُ الحى خلتياً

هاتيك أبغضها وتياً

ودعيتُ شيخاً بعدما

سميتُ في زمنٍ قُتياً^(٥)

(١) انظر اللزوم: ٦٤٣/٢، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٥٠، ٦٥٢.

(٢) نفسه: ٦٤٧/٢.

(٣) نفسه: ٦٥٢/٢.

(٤) انظر تعليق القدماء على قول ابن الرقيات: (إن الحوادث بالمدينة قد ... أوجعني وقرعن مروتيه) في: الزهر. ٣٣٣/٢. وانظر الشعراء وإنشاء الشعر: ص ١١٦.

(٥) اللزوم: ٦٤٩/٢. وانظر قوله في: ٦٤٦/٢: لقد أمنتني الأدماء أضحت ... تراعي في مراتعها طلياً.

ولعل ليونة «إلياً وعلياً» كانت وراء اختيار السكون فيهما في قوله من نظم متأخر:

يَا أَصْبَهَانِي وَمَا غَيْرَهُ
مَاذَا تُرَجِّي مِنْ دُخُولِ إِلَيَّ
لَا مَالٌ عِنْدِي تُرْتَجَى نَفْعُهُ
أَنْهَبُ حَمِيداً وَتَفْضُلُ عَلَيَّ^(١)

وسواء تفاوتت الياءات في اللينة أم تشابهت، لا يغير ذلك من كونها تظل لدى الشيخ مثل الواو والألف والهاء حروفاً تضعف في القوافي ولا تثبت^(٢)، فيشكل استعمالها على الشعراء والعلماء.

V - نون التوكيد الخفيفة: وهي حرف نحوي يلحق بالحروف السابقة في الإشكال رغم أنه لا يختلف صوتياً عن النون المعجمية التي تكثر في قوافي الأشعار. فالشيخ يرى أنها (لا تجوز رويًا لأن القافية موضع وقف، وهذه النون تصير في الوقف ألفًا)^(٣)، ومقصوده ما لخصه ابن مالك في ألفيته^(٤).

ومثل هذا الإشكال يعني اللغويين ولا يعني الشعراء، لأن الشاعر الذي يبني بعض أبياته النونية على النون الخفيفة لا يقلبها ألفًا، ولذلك جعل الشيخ نية التنقيل مخرجًا من الإشكال، لأنها إذا (أريد بها الثقيلة إلا أنها خففت للقافية كما تخففت لام أظل ودال أشد، فلا بأس أن تجعل رويًا لأنها في نية المثقلة)^(٥).

وليس هذا التأويل إلا تحايلًا علميًا لرفع التعارض بين القياس والاستعمال الشعري، فنون القوافي المسكنة في السمع هي نفس النون من حيث كونها صوتًا، سواء نوي فيها التنقيل أم لا، ولإشكالها لم يأت بها قافية لا في اللزوميات ولا في غيرها (٠/٠).

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٦.

(٢) مقدمة اللزوم: ٦/١.

(٣) نفسه: ٣٧/١.

(٤) قوله في ألفيته: ص ٥٥. وانظر أوضح السالك: ص ٢١٨. وأبدلناها بعد فتح ألفا ... وقفا كما تقول في قفن قفا

(٥) مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

ثانيًا - القوافي المضللة: التاء، الكاف، الميم، الجمع، النونات النحوية والمتحركة.

ونصفها بذلك لأنها تختلف عن الأولى في كون التباسها لا يعود إلى أنها ترد رويًا ووصلًا فتشكل، ولكن لكونها قد تُتوهم وصلًا رغم أنها لا تستعمل إلا رويًا. ويظهر هذا التضليل مثلًا في قول أبي العلاء:

يا أُمَّةً في الثُّرابِ هَامِدَةٌ

تَجَاوِزُ اللَّهَ عَنْ سِرَائِرِكُمْ

يا لَيْتَكُمْ لَمْ تَطَّوْا إِمَاءَكُمْ

وَلَا نَنُوتُمْ إِلَى خَرَائِرِكُمْ^(١)

فالآلف في قوافي هذه اللزومية قد تتوهم تأسيسًا، والهمزة بخيلًا، والراء بعدها رويًا، والضمير وصلًا، بينما الروي الحقيقي لدى الشيخ هو الميم. ويرجع هذا الالتباس إلى أن هذه الرويات تأتي للتأنيث أو الإضمار فيسهل الوصول إليها، وتستضعف لذلك فتشبه بهاء الوصل. ويكون ذلك في ثلاثة حروف: التاء والكاف والميم.

I - التاء: يصف الشيخ التاء بأنها حرف يضارع^(٢) الواو والآلف في مثل ضربوا وضربا، وهو يقصد ورودها ضميرًا مثلهما. وبعض العلماء يجعلونها صلة كالهاء، فابن عبد ربه يرى أن الخنساء قد جمعتها مع حرف آخر في قولها:

أَعَيْنِي هَلَّا تَبْكِيَانِ أَخَاكُمَا

إِذَا الْخَيْلُ مِنْ طَوْلِ الْوَجِيفِ اقْشَعَرَّتْ

فلزمت الراء في الشعر كله وجعلت التاء صلة^(٣). وبعض العلماء يجعلونها صلة كالهاء، وقد قال من جعلها كذلك: (إنها تجيء للتأنيث مثلها، وتكون اسمًا كما تكون الهاء اسمًا، وتزاد كما تزداد الهاء، وإن الهاء تنقلب تاء في رج الكلام^(٤)).

(١) اللزوم: ٤٨٧/٢.

(٢) نفسه: ٣٧/١.

(٣) العقد الفريد: ٥٠٠/٥.

(٤) العمدة: ١٥٨/١.

ونهب بعض القدماء إلى أن من زعم ذلك إنما حمّله عليه (أنه رأى بعض الشعراء قد لزم في بعض شعره حرفاً لم يفارقه فظن ذلك الحرف رويّاً)^(١)، وتائية كثير عزة مشهورة في هذا الباب. ويفسر الشيخ مثل هذا التبرع بأنه (إنما يفعله الشاعر لقوته، ولو تركه لم يدخل عليه ضعف)^(٢)، وهو يعني بهذا أنها ليست وصلأً، وأن عدم لزوم نفس الحرف قبلها لا يعد ضعفاً في الشعر. لكنه وهو ينفي الضعف عن هذا الشعر يعود ليصرح بأن أكثر ما اتفق للعرب أن يلزموا حرفاً لا يلزم مع التاء لأنها ضعيفة^(٣) مهموسة. وقد يبدو نفية الضعف وإثباته نوعاً من التعارض، لكن مقصوده أن ترك اللزوم لا يعد عيباً في التائيات كما يتضح من قوله: (قال عمرو: ..جداول زرع أرسلت فاسبطرت)، فلزم الراء المشددة قبل التاء، ولو جاء فيها بشلت وحمّت لم يعب عليه^(٤) لأن التاء هي الروي، إلا أن نفي العيب عن ورودها غير مسبوق بحرف لازم لا ينفي كونها حرفاً ضعيفاً.

وربط الضعف بهذه التاء وبتاء الإضمار دليل على أن استضعاف العلماء لها لا يعود إلى خصائصها الصوتية، ولكن إلى كونها تكون أحياناً مجرد لاحق يتصل بالكلمة لتأنيثها أو للإنباء عن الفاعل. وقد كشف الاستقراء للشيخ أن الشعراء قلماً^(٥) يلزمون حرفاً قبلها، لكنه يميل إلى أن التاء التي تكون من السنخ أقوى من تاء التأنيث أو تاء الإضمار، لأن الغرائز تستضعفها إذا لم تكن من أصل الكلمة. ف (لو بنيت قواف على ضربت وكتبْتُ ثم جيء فيها بوزنتُ لكان ذلك جائزاً بلا اختلاف، إلا أن القائل إذا قواها بلزوم الباء كان أحسن، ومن تدبر ما ذُكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزنتُ مع ضربت في القوافي أضعف من خبتُ مع سَمَتُ لأن هذه التاء من السنخ)^(٦).

(١) العدة: ١٥٨.

(٢) مقدمة اللزوم: ٢٦/١.

(٣) نفسه: ٢٦/١ - ٢٧.

(٤) نفسه: ٢٧/١.

(٥) نفسه: ٢٦/١.

(٦) نفسه: ٢٧/١.

والمستغرب أنه ينسب هذا الاستضعاف إلى الغريزة رغم أن التاء واحدة في السمع، إلا أن تكون تاء السنخ مختلفة عن التاءات الأخرى في النطق، ولا يعرف ذلك. والراجع أنه لم يكن يقصد ضعفها الصوتي لأنه وصفها أيضاً بالقوة لشدتها^(١)، ولكن الخصائص النحوية التي جعلتها تضارع الهاء والواو وتكثر في أواخر الأبنية، ولورودها ساكنة للتثنية في آخر الفعل الماضي، ومتحركة معربة في جمع المؤنث، ومتحركة مبنية في ضمير الفاعل، وكثرتها تسهلها وتجعل الوصول إليها في القوافي ميسراً، والاعتدال على الشعر لا يمتحن بالرويات السهلة. وقد كشف الشيخ عن هذه النظرة النحوية إلى روي التاء في قوله عن قصائد أبي تمام: (وما نظمته على التاء فإنه لا يعجز عن الإتياء)^(٢)، وكذا في إشارته إلى أنها تضارع الهاء وواو الجمع وألف الاثنين^(٣).

وسواء أكان ضعف تاءات السنخ ضعفاً حقيقياً تحس به الغريزة أم صفة ألصقت بها في عصور القياس العلمي، فإن الثابت لدى العلماء أنها لا تكون وصلاً ولو التزم الشاعر قبلها حرفاً واحداً لا يتغير، وإنما لم يجز عندهم كونها صلة لأن فيها بالقياس إلى هاء الإضمار قوة تجعلها لا تضارع حروف المد واللين مضارعة الهاء لها^(٤)، وقد أوضح الشيخ أن شدتها تجعلها أقوى من الهاء التي خفيت فشابهت حروف اللين في مجيئها صلة.

وللشيخ في سقط الزند أربع تائيات (٤,٨٨ ٪)، وهو عدد يجعلها فيه متقدمة كالباء والنون والعين. وقد بدا فيها حريصاً على تجنب الضعف الذي يشوبها - في رأيه - عندما لا تكون من السنخ، فتأنيته الأولى كاملية جيدة مطلعها:

يا راعي الوؤ الذي أفعاله

تُغني بظاهر أمرها عن نعتها^(٥)

(١) مقدمة للزوم: ٣٧/١. حيث قوله: (وأما التاء والكاف فمحبوبتان من الحروف الشديدة وهما قويتان...).

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) مقدمة للزوم: ٣٧/١.

(٤) انظر العمدة: ١٥٨/١.

(٥) سقط الزند / ش: ص ١٠٢٨.

وقد بنى قوافيها الثماني عشرة كلها على تاءات السنخ كتحتها وأختها وبختها
وسمتها ووقتها.... ولا يشكل في هذه القوافي تاء أختها في قوله: (... صاحبته غدر
الشمال بأختها)، فمجئها في قوافي القصيدة يدل على أنه كان يعدها كتاء بنت في
حكم الأصلية^(١). والسقطية الثانية قطعة من خمسة أبيات بنى قوافيها كلها على تاءات
جمع الإناث إلا البيت الأول المصرع، فقد جمع فيه بين تاء الجمع وتاء السنخ قائلاً:
رويداً عليها إنها مهجأت

وفي الدهر مخي لأمري ومما^(٢)

لكن الملاحظ أنه التزم بعد ذلك الراء قبل الروي في بيتين، ثم الواو في البيتين
الأخيرين، مما ينبئ أنه كان يريد تقويته بترديد أصوات بعينها. وقصر المقطوعة يدل
على أنه كان في إنجازها الشعري يستسهل مثل هذه التاءات إذا لم تقو بحرف آخر،
ويؤكد ذلك أنه في القطعة الثالثة التي بناها هي الأخرى على نفس الروي، لم يتبرع
فحسب بلزوم الياء في كل الأبيات، ولكنه لزم قبل الياء نفسها حرفاً آخر هو الباء،
فصار الروي مقوى بحرفين كما يوضح ذلك قوله:

سرت لنا ترمح أفلاها

في الجو بلى عربيات

أو نسوة الزنج بأيمانها

لرقص قضب ذهبيات^(٣)

أما التائية الرابعة فتعد أجود تائياته على الإطلاق، كما تعد من فرائد السقط
رغم أنها كانت من آخر ما نظمه قبيل تويته من الشعر. وهي بسيطة مطولة (٥١ بيتاً)
أكسبتها ألف الإطلاق وياء الردف عنوية لا تخفى في السمع حتى لدى من قل تمرسه
بالشعر، كما يشهد بذلك قوله فيها:

(١) انظر لسان العرب: مادة «بني»، حيث التنبيه على أن بنت ليست من «ابن» مثل «ابنة» و(إنما هي صيغة على
حدة الحقوها الياء للإلحاق ثم أبدلوا التاء منها، وقيل: إنها مبدلة من واو...).

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٣٧.

(٣) نفسه: ص ٨٣٩.

هاتِ الحديثَ عن الزوراءِ أو هيتا
 وموقدُ النارِ لا تكري بتكريتا
 ليستَ كنارِ عديّ نارُ عايةٍ
 باتت تشبُّ على أيدي مصالينا
 وما لبيني وإن عرّت بربتها
 لكن غدتها رجال الهند تربيتا
 ياعارضاً راحَ تحسوه بوارقه
 للكرخ سلمت من غيثٍ ونُجيتا
 لنا ببغداد مَنْ نُهوى تحيته
 فإن تحمّلثا عنا فحيثا^(١)

ورويات القصيدة في ظاهرها مزيج من تاءات السنخ وتاءات الخطاب، لكن تتبعها يكشف عن أنه كاد يجعلها كلها من السنخ، لأن تاءات الإضمار لم تتجاوز في هذه المطولة ثمانية أبيات. وإذا نحن جمعنا هذه القلة إلى قصر المقطوعة التي لم يتبرع فيها بحرف لازم قبل التاء، وإلى خلو السقطيات من القوافي المبنية على تاء التانيث الساكنة، تبين أنه لم يكن في مرحلة الانتساب إلى الشعر يستحسن التاء إلا إذا كانت للسنخ أو قويت بحرف آخر، وهو ما يشهد لأشعاره المجودة بأنها كانت الوجه الإنجازي لتصويراته وأحكامه النقدية.

وفي ديوان اللزوم كان التبرع بالحروف غير اللازمة قبل كل الرويات تقوية ضمنية للتانيثات ومسوغا للإكثار منها، لأن التاء فيها - وإن لم تكن من السنخ - قوية بالحرف الملتزم قبلها. وقد بلغ ما بناه منه على هذا الروي ٥٥ قطعة (٣،٤٧٪) استفرغ في الفصل المضموم منها محفوظة لبناء عدة مقطوعات^(٢) على تاءات السنخ وحدها

(١) سقط الزند: ص ١٥٥٣ - ١٥٨٨.

(٢) انظر اللزوم: ١٩٣/١ - ١٩٧.

قبل أن يخرج^(١) إلى مزجها بتاءات التانيث والإضممار، أو الاستغناء بهذه عنها. ولعل ما يميز تانيث اللزوم عن أخواتها في السقط - بعد الكثرة - ورود بعضها مقيداً بدلالاتها على التانيث في آخر الأفعال كقوله:

من صفة الدنيا التي أجمع النـ
ناس عليها أنها ما صَفَتْ
كم عَفَّة ما عف عنها الردي
وكم بيان لآناسٍ عَفَّتْ^(٢)

وبرودة هذه التاء لا تخفى، خصوصاً عندما نقارنها بقوله من تائية أخرى نسجها على منوال السقطية المجودة:

إن شئت أن ترزق الدنيا ونعمتها
فخلُّ دُنْيَاكَ تظفر بالذي شِيتا^(٣)

وزهده فيها في السقط يدل على نفوره منها، ولذلك لا يحمل ورودها في اللزوم أية دلالة سوى كونها قضاء لحق التأليف. وتقيداً بما ألزم به نفسه من كلف في مجموع التانيث لم تحظ الساكنة إلا بثلاث مقطوعات (٥٠،٤٦ ٪ من مجموع التانيث، و٠،١٩ ٪ من مجموع اللزوميات)، بينما كان نصيب المفتوحة ١١ قطعة (٢٠ ٪) من مجموع التانيث، والمضمومة ١٩ قطعة (٣٤،٥٥ ٪) من مجموعها، والمكسورة ٢٢ قطعة (٤٠ ٪). ولعل إكثاره منها مكسورة كان إيماء إلى أن الكسرة أصلح الحركات لها، فالتانيث المكسورة هي أشهر ما حفظ من هذا الروي. ونظر الشيخ إلى التانيث المشهورة غير خفي، فقوله من الطويل الثاني:

نَوَائِبُ إِن جَلَّتْ تَجَلَّتْ سَرِيعَةً
وإما ثَوَالَتْ فِي الزَّمَانِ ثَوَلَتْ^(٤)

(١) اللزوم: ١٩٧/١ وما بعدها

(٢) نفسه: ٢٤٣/١.

(٣) نفسه: ٢١٥/١. ولنظر قوله في السقط: هات الحديث عن الزوراء أو هيتا.

(٤) نفسه: ٢٢١/١.

ينظر إلى نفس الروي والضرب في تائيتي الشنفرى وكثير عزة المشهورتين^(١)،
وقوله من الطويل الثالث:

أَلَا تَتَقَوَّنَ اللّٰهَ رَهْطَ مُسْلِمٍ

فقد جُرتم في طاعة الشهوات^(٢)

ينظر إلى تائية دعبل المشهورة^(٣). أما الدرعايات فلعل تبادليه المفرط فيها قد حال
دون تليينها بهذا الروي، فهي تخلو مطلقاً من التائيات (٠ / %).

II – الكاف: تقارب الكاف القاف في المخرج وتشارك معها في الشدة، وتختلف
عنها بكونها مهموسة، ولذلك كانت أخف في السمع منها. وهي تعسر^(٤) في القوافي
مضمومة لأنها لا تكون فيها إلا من سنخ الكلمة، بينما يسهل الوصول إليها مفتوحة
ومكسورة ومقيدة لورودها في ضمير الخطاب على الفتح والكسر. ومما يزيد الكافيات
سهولة أن كاف الإضمار ترد في محل نصب فتتصل بالأنفعال أو في محل جر فتتصل
بالأسماء والحروف، وقد أشار الشيخ إلى أن بعض المتأخرين^(٥) من أهل العلم كان
يجعل هذه الكاف في مثل «شَاؤُكُ وَسَمَاؤُكُ» وصلاً لما وجده من لزوم الشعراء إياها
في بعض الأشعار، و(ذلك ينتقض عند العلماء بأحكام القوافي)^(٦).

وقد كان رد هذا الوهم واضحاً في تخطئته^(٧) من رتب أبياتاً كافية للبحثري وأبي
تمام في باب الحرف الذي قبل الكاف، وفي وصفه عامداً قول الأبيات المنسوبة إلى تأبط

(١) انظر قول الأول: ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت... المفضليات: ص ١٠٨، وقول الثاني:

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا... قلو صيكما ثم لبكيا حيث حلت

انظر مقدمة اللزوم: ٣٦/١.

(٢) اللزوم: ٢٢٤/١.

(٣) قوله: مدارس أيات خلت من تلاوة... ومنزل وحي مقفر العرصات. انظر ديوانه: ص ٣٦.

(٤) انظر المرشد: ٤٨/١.

(٥) انظر عيث الوليد: ص ٣١.

(٦) مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٧) انظر ما تقدم.

شراً^(١) بأنها كافية حتى لا تعد لامية. وقد أرجع لزوم اللام قبل الروي إلى أن الكاف مهموسة وإن لم تضعف لشدتها ضعف الهاء، وفي ذلك ما يجعلها في السمع قوية بالقياس إليها^(٢). ولم يصرح بما يفيد أنه يستحسن تقويتها بلزوم حرف قبلها، ولكنه اكتفى بالإشارة إلى أن القدماء (ربما لزموا اللام أو غيرها من الحروف في مثل فعالك وجمالك)^(٣)، وإلى أنهم قد يجيئون بها على غير لزوم^(٤)، لكن تعمدوه وصفها بالقوة ولفته نظر القارئ إلى أنها تضارع هاء الإضممار وواوه والقه^(٥)، يعد إيماء إلى أنه كان يؤثر للشعراء تقويتها عندما لا تكون من سنخ الكلمة. ويؤكد ذلك أنه لم يأت بها إلا من السنخ سواء في سقطيته:

وصفراء لون التبر مثلي جليلة
على نوب الأيام والعيشة الضنك
تريك ابتسأماً دائماً وتجلداً
وصبراً على ما نابها وهي في الهلك
ولو نطقت يوماً لقلت أظنكم
تخالون أنني من حذار الردى أبكي
فلا تحسبوا دمعي لوجد وجدته
فقد تدمع الاحداق من كثرة الضحك^(٦)
أو درعيتي:

أبني كنانة إن حشوّ كنانتي
نبالاً بها نبل الرجال هلوك^(٧)

(١) قوله: ليت شعري ضلّة ... أي شيء، قتلك. انظر ما تقدم. والمصاحم والشاحج: ص ٥٧٢.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٣) نفسه: ٣٧/١.

(٤) نفسه: ٣٨/١.

(٥) نفسه: ٣٧/١.

(٦) سقط الزند / ش: ص ١٦٨٤.

(٧) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٠١.

لكن تحاميه كاف الضمير في هذين الديوانين لا يعني أن غريزته كانت تستريح إلى كاف السنخ، فحظ السقط من الكافيات لم يزد على الأبيات الأربعة في المقطوعة الوحيدة المذكورة (١٣، ٠٠٪). وقد كان حظ الدرعية الكافية من الأبيات أوفى (١١ بيتاً)، لكنها كانت الكافية الوحيدة (٢٣، ٣٪) في هذا الديوان الصغير.

أما اللزوميات فقد جعلتها رخصة التكلفة والتجريب متناً مفتوحاً أمام الكافيات التي بلغت فيها ٧٥ قطعة (٧٣، ٤٪)، استنفدت منها كاف السنخ ١٨ قطعة مضمومة المجرى (٢٤٪)، وشاركتها كاف الإضمار في اقتسام القطع الباقية. وإذا كانت الكافية مفتوحة قد بلغت نفس عدد المضمومة فإن الكافيات المكسورة لم تحظ إلا بسبع قطع (٣٤، ٩٪ من مجموع الكافيات و٥٠، ٤٪ من مجموع اللزوميات)، أي نصف عدد الكافيات المقيدة. ولا يمكن أن نعزي هذه القلة إلى عسر الكافات المكسورة أو صعوبة الوصول إليها لأن الضمير واحد وإن تغير المخاطب، كما لا يمكن أن تعزى إلى بروتها أو خفائها في السمع، فما أسس من هذه القوافي أو ردف كقوله:

سَبَّحْ وَصَلْ وَطَفْ بِمَكَّةَ زَائِرًا

سَبْعِينَ لَا سَبْعًا فَلَسْتُ بِنَاسِكَ^(١)

وقوله:

اتَرَكَ يَوْمًا قَائِلًا عَنْ نِيَّةٍ

خَلَصْتُ لِنَفْسِكَ يَا لَجُوجَ تَرَكَ^(٢)

يجعل الروي يهمس شديداً بين لينين فيحسن في السمع، لكننا إذا نحن استأنسنا بكونه لم يركب تاء المخاطبة في تائياته الاثنتين والعشرين المكسورة إلا في قطعتين^(٣)، أمكن تفسير ذلك بأنه صرفٌ فكري غير فني للشعراء عن الحركة التي تجرهم إلى

(١) اللزوم: ٢/٢٤٢.

(٢) نفسه: ٢/٢٤٣.

(٣) نفسه: ١/٢٤٠ - ٢٤١.

استعمال كاف الإضمار لمخاطبة المرأة التي كان الشيخ يراها سبباً في جل أنواع الشرور والرزائل التي تدنس الإنسان. ولعل أهم ما يلفت النظر في مجيئه بالكافيات رويًا أنه قواها في معظمها باللام، أو بحروف مثلها تسمح للصوت بالامتداد كالراء والنون والسين، وهذا الإكثار من اللام يجعل قوله: (وربما لزموا اللام أو غيرها من الحروف في مثل فعالك وجمالك)^(١)، حثًا نقديًا مقصودًا للشعراء على تقويتها باللام لا مجرد إشارة تمثيلية إلى الخزان الحرفي المعجمي التي تستمد منه حروف التقوية، فللأم في السمع عنوية تجعلها من أحلى الأصوات في قوافي الشعر العربي.

III - ميم الجمع: تختلف هذه الميم عن الضمائر بكونها لاحقًا يلحق بها للدلالة على غير المفرد، ولم يصرح الشيخ بأن هناك من العلماء من يجعلها وصلًا، ولكنه أشار - وهو يوضح طريقة تمييز ألف التأسيس عندما تلتبس بما ليس تأسيسًا - إلى أنها تكون هي الروي، فلو (بنيت قافية على «دارهم ومزدارهم وصدارهم»، لكان القائل قد لزم فيها أربعة أحرف: الدال والألف والراء والهاء، لأن الروي الميم والألف ليست للتأسيس، لأن بينها وبين الروي حرفين)^(٢).

ورغم أن هذه الميم تعد من حيث سهولة الوصول إليها رويًا لا يعجز عن الإيتاء، لم يتعرض الشيخ لهذه السهولة لأن ورود الكاف والهاء قبله ضرورة يعتبر كالتقوية له، وإن كان هذان الضميران نفساهما يحتاجان إلى حرف يقويهما كما تبين، لكن منجزه الشعري يكشف عن تحاميه هذه الميم لسهولتها وبعدها عن أن تكون محكًا لاقتدار الشعراء. فالميميات في شعره جد كثيرة، ورغم ذلك يبدو ما بني على ميمات الجمع منها في حكم المعلوم، فالسقطيات والدرعيات تخلوان مطلقًا من هذه الميم (٠٪).

(١) اللزوم: ٢٧/١.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٨/١.

أما اللزوميات الميمية فلا تضم منها إلا ١٩ بيتاً موزعة على أربع مقطوعات^(١) (٢،٥٢٪ من مجموع الميميات و٠،٢٥٪ من مجموع اللزوميات)، رغم أن عددها بلغ ١٥٩ قطعة. والملاحظ أن قوافي هذه المقطوعات تخلو كلها من ميمات السنخ، وأنها مبنية على كاف الإضمار قبل الميم، إلا الأخيرة منها فقد جاء فيها قبلها بالهاء فقال:

إذا دارت الكاسُ في دارهم
فقد رحلَ الدينُ عن دارهم
فما وفقوا عند إيرادهم
ولا وفقوا عند إصدارهم
وفي رفع أصواتهم بالغناء
دليلٌ على خَطِّ أقدارهم
فإن كنتَ خدناً لهم فاحبهم
جفاءً على قرب مزارهم^(٢)

ويلاحظ أيضاً أنها قيدت كلها إلا واحدة منها خاطب فيها الاثنين فأطلقت ووصلت بالآلف، وأعني قوله:

قال المنجّم والطبيبُ كلاهما
لا تحشر الأجساد قلتُ إليكما^(٣)

وندره هذا النوع من الميميات في لزوميته يجعلنا نعتقد أنه لم يأت بها فيها إلا لتجريبها، وإذا جاز أن نستخلص من هذه الندره دلالة نقدية ما، فستكون دالة على إثارة لمن يركبها أن يختار منها ما كان خطاباً لأكثر من الاثنين.

(١) انظر اللزوم: ٤٣٣/٢، ٤٨٧، ٤٩٢.

(٢) نفسه: ٤٩٢/٢.

(٣) نفسه: ٤٣٢/٢.

IV - النونات النحوية المتحركة،

من الحروف المضللة نون الوقاية ونون الرفع في الأفعال الخمسة، والنون اللاحقة للمثنى والجمع السالم ونون النسوة. والقطع التي جعل فيها الشيخ هذه النونات رويًا كثيرة في شعره، ومنها سقطيته:

عللاني فإنَّ بيضَ الأمانني
فنيث والزمانُ ليس بفاني
إن تناسيتما ودا د أناسٍ
فاجعلاني من بعض من تذكران^(١)

وبرعيته:

رأتني بالمطيرة لا رأتني
قريبًا والمخيلة قد نأتني
وتحتي الكرُّ إمامًا وفوقي
نظير الكرِّ في ديم وهتن^(٢)

ولزوميته: (لأمواه الشيبية كيف غضنه)^(٣) وغيرها^(٤). وقد ضللت نون النسوة في هذه القطعة بعض الفضلاء فتوهمها حشواً، وعد القصيدة ضاربة^(٥) بينما الروي فيها وفي أخواتها لدى الشيخ هو النون، لأن القياس الصحيح لديه في استعمال القوافي أن كل حروف المعجم تجئ رويًا (إلا حروفاً تضعف ولا تثبت)^(٦)، وهي الألف والواو

(١) سقط الزند / ش: ص ٤٢٥ - ٤٢٦.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٠٧ - ١٧١٠.

(٣) للزوم: ٢ / ٥٢٢.

(٤) انظر للزوم: ٥٨٧/٢، حيث يركب نون الأفعال الخمسة في قوله: قد غدت النحل إلى نورها ... ويحك بانحل لمن تكسين.

وانظر في نفس الصفحة قوله: راكبا نون جمع الذكور: سنك خير لك من درة ... زهراء تعشي أعين الناظرين.

(٥) انظر المرشد: ٦٠/١.

(٦) للزوم: ٦/١.

والهاء التي تكون وصلًا إذا لم تتوافر لها الشروط التي تجعلها رويًا، أما ما سوى هذه الأربع فلا يكون لديه إلا رويًا وإن التبس وأشكل وتوهم خلاف ذلك.

وقد بدا الشيخ حريصًا على أن يخلي ديواني السقط والدرعيات من القواني الملتبسة، وما تسلل إليها منها لا يشغل إلا حيزًا ضيقًا، أما ديوان اللزوم فيفسر مجيئه بها فيه المقصد التعليمي والتجريبي الذي رسمه للقواني اللزومية.

المبحث الثالث

البناء الفني للقافية

يبدو تصور الشيخ للقوافي وبنائه لها منسجمين مع الأحكام القياسية التي وضعها الخليل وأصحابه، لأن آراءه في معظمها مستمدة مما أصلته هذه الطبقة من العلماء. وقد كان الاستعمال الشعري القديم لديه مرجعاً ثانياً يستمد منه أحكامه، لكنه لم يجعل لهذين المرجعين سلطة نقدية مطلقة لأن أحكام الغريزة كانت لديه الرقيب النقدي الذي يمنع أحكامهما من الزيف والاستبداد بالتصور والإنجاز، ويحافظ على التوازن^(١) بين سلطة المستعمل القديم وسلطة المقيس، وأعني بذلك أن التصور الجمالي الغريزي للقوافي كان يحول دون أن تصبح بعض الاستعمالات القديمة المستضعفة نمونجاً يقاس عليه، ويقيد بعض الأحكام القياسية وإن لم يعارضها.

فالعلماء يجعلون كل حروف المعجم صالحة لأن تكون رؤياً إلا أربعة حروف لها أحكام، لكن الغريزة تحكم بأن عدداً محدوداً من هذه الحروف هو الذي يستحسن في السمع، وهي بذلك تهذب الأحكام القياسية وترسم داخلها الحدود الفاصلة بين المستعذب والمستقبح، وينجم عن هذا أن بعض الاستعمالات التي لا تعد عند العلماء عيوباً لعدم خروجها عن الأقيسة تكون في حكم الغريزة ضعفاً في الشعرية.

وإذا نحن استثنينا اللزوم الذي جمع فيه بين البناء القياسي الصرفي والبناء الفني الجمالي، نجد أن القافية في أشعاره المجودة بناء فني تتكامل فيه أحكام الغريزة

(١) انظر مقدمة اللزوم حيث يضعف أحياناً بعض الاستعمالات القديمة، وأحياناً أخرى بعض الأقيسة العلمية.

والقواعد العلمية، وتقدم فيه الرؤيا الجمالية على الحياد النظمي، لأن الغاية من التقنية لديه كانت غاية فنية جمالية لا غاية نظامية يستوي عندها الجيد والرديء. إن القياس يستطيع أن يهدي الشاعر إلى الفروق بين الخطأ والصواب، ولكنه لا يستطيع إذا لم تتدخل الغريزة أن يدلّه على حدود الجمال والقبّح داخل الصواب نفسه.

أولاً - البناء الصوتي؛

قد يكون من أهم مظاهر تأثير عاهة الشيخ على محفوظه المعجمي واستثماره العلمي والفني له، أن الدارس يستطيع أن يجمع من مؤلفاته ودواوينه معجماً لغوياً خاصاً بالأصوات والمسموعات، فعنايته بما يصل إلى الأذن من المحسوسات السمعية تبدو جلّية في إدراكه لطبقات الأصوات، من حيث الشدة والرخاوة والجهر والهمس وكل ما يتعلق بها من خصائص فيزيائية، وكذا في امتلاكه المعجم اللغوي القادر على وصف الفروق الدقيقة بين الأجراس خافتة كانت أم مدوية. وتتجلى هذه العناية أيضاً في وقوفه المطرد عند جل المفردات التي لها علاقة بالسمع لشرحها، أو لايضاح الفروق اللطيفة بينها وبين غيرها.

فالهامس لديه (الذي يخفض صوته، والتباج الشديد الصوت)^(١)، والأطيط (كل صوت دقيق مثل صوت النّسع الجديد ونحوه، والخطيط: صوت المختنق، ويقال: غط الفحل غطيّاً إذا لم يفصح بالهدير... والنقيق صوت الضفدع)^(٢)، والضبابضب (صوت الشيء الذي يحترق في النار مثل القصب وغيره)^(٣)، وكل رافع صوته مهل^(٤)، والرعد يهتزم لديه (إذا سمع صوته)^(٥)، ويوصف الجسم بأنّه رجاس إذا كان له

(١) الفصول والغايات: ص ٢٧٧.

(٢) نفسه: ص ٣٠٤.

(٣) نفسه: ص ٣٠٧.

(٤) نفسه: ص ٣٢٤.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٨/٢.

رجيس وهو الصوت^(١)، وليس اهتمامه بالأصوات اللغوية وعمده إلى وصف مخرجها وخصائصها الصوتية إلا أحد أوجه عنايته الكبرى بكل ما يسمعه.

لقد احتفظ الشيخ بعد عماه للحروف المرسومة ببعض الملامح الشاحبة^(٢)، ولكنه كان مجبراً على أن يخزنها في ذاكرته باعتبارها محققات صوتية متباينة تجمعها خصائص وتفرق بينها أخرى. ورغم أنه تعمد في ترتيب قوافي اللزوم على حروف المعجم لمقصد نقدي^(٣)، كان يعد التأليف والترتيب على مخارج الحروف أليق بالعالم وأهل على اقتداره. فابن السكيت كان قد ألف كتاباً لإصلاح المنطق، لكن من نظر فيه - في رأي الشيخ - (وجده كالمهلل إلا باب فَعْل وفَعْل فإنه مؤلف على عشرين حرفاً: ستة مذلفة وثلاثة مطبقة، وأربعة من الحروف الشديدة، وواحد من المريدة، ونفيثتين: الناء والذال، وآخر متعال، والأختين العين والحاء، والشين مضافة إلى حيز الراء...) ^(٤).

ويجعل هذا التمثل الصوتي المحض للحروف العلاقة بينها في بناء المفردات علاقة صوتية تسمع لا علاقة خطية ترسم فتبصر، فالرسم يسمح للورق بضم الحرف إلى غيره متى شاء، بينما تمنع القوانين الصوتية ذلك من أن يتحقق لغوياً ويقبل وإن تكلف وافتعل، فقد (تكون الكلمة حقيقية في اللفظ ولم ينطقوا بها) ^(٥)، وقد يجمع في الخط بين الخاء والظاء والراء في نحو الخطر، (لم تجئ هذه الكلمة ولا شيء من وجوها) ^(٦) في كلام عربي. وقد نجم عن هذا الإحساس المتميز بالأصوات أن غريزته كانت تستطيع أن تنفذ إلى مكامن الطرب الصغرى في الكلام المنشد وتلتذ بها، (فلا يمر حرف ولا حركة إلا ويوقع مسرة) ^(٧).

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٢/٢.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٣) هو الحد من سلطة الإتشاد وإبعاد الحروف غير الفصيحة عن حقل الاستعمال الشعري.

(٤) رسائله / عطية: ص ٤٨.

(٥) رسالة الملائكة: ص ٣٣٢.

(٦) نفسه: ص ٢٣٣. وانظر قوله في اللزوم: ٤٥٩/٢: كالعين والحاء تأبى أن تقارنهما xxx في لفظها فصامها قريباً حامياً.

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٢٥.

إن الأقاويل الشعرية لا تطرب بألفاظها المفردة وتراكيبها فحسب ولكن بحروفها وحركاتها، ولذلك كان تصويره للروي تصويرًا صوتيًا محضًا وإن كان قد حصره عامدًا في حروف المعجم التسعة والعشرين، ويشهد على ذلك تضيقه المجال الصوتي الذي تستمد منه الرويات المستعذبة، مخالفًا بذلك قياس العلماء الذين يجعلون كل الحروف صالحة لأن تكون رويًا. إن بناء الأشعار على هذا الحرف أو ذاك ليس استعمالًا اعتباطيًا أو استثمارًا محايدًا لحروف المعجم باعتبارها أصواتًا متكافئة، ولكنه في رأيه انتقاء فني حذر يراعي جرس الحروف وخصائصها النغمية، وتحد فيه الغريزة من سلطة القياس العلمي، ولذلك حذر من يتعاطى النظم من مزلق الرويات لأن افتضاح الغوي^(١) يكون بمجيء الروي، ولو قيل إن القافية سميت بذلك (لأنها تقفوا الجاهل بها أي تعيبه، لكان ذلك منهبًا من القول)^(٢).

وتظهر أهمية الروي في الشعر والقوافي لدى الشيخ في كون اللقب الذي لقب به اصطلاحًا قديمًا، فقد (كانت العرب تعرفه في الجاهلية... قال قوم: أخذ من رويت على الرجل بالرواء إذا شددته، والرواء الحبل، كأنهم يريدون أن القافية ربطت بهذا الحرف)^(٣).

إن بناء الرويات في أشعار الشيخ المجودة كان ترجمة لتصوره الفني لا القياسي لشعرية الحروف التي بنى عليها نظمه، وقد أبدى الصفدي إعجابًا كبيرًا بقدرته على توليد القوافي وتنويعها من خلال تفريعه المشهور لبيتي النمر بن تولب النونيين^(٤)، وإذا كان هذا الإعجاب يشهد له بالقدرة على اصطلياد القوافي كيفما كان الحرف الذي تبنى عليه، فإن ذلك يظل مرتبطًا بالقدرة اللغوية وسعة المحفوظ فقط لا بالقدرة الشعرية

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٥٦.

(٢) نفسه: ص ١٥٦.

(٣) الفصول والفايات: ص ٤٦٤.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٥٥. وانظر الغيث للسجم: ٢٩ / ٣٠ - حيث يبدى الصفدي إعجابه بقدرة أبي العلاء على تغيير هذه القوافي واستقصائها.

نفسها، لأنه لم يجعل ذلك نموذجاً فنياً لما يمكن أن تأتي عليه الرويات، فقد جرب في هذين البيتين كل حروف المعجم من الهمزة إلى الياء^(١)، إلا النون والصاد لورودهما في أصل الحكاية، والألف لعدم مناسبتها للوزن.

إن المجال الشعري لدى الشيخ أضيق من أن يتسع فنيا لكل هذه الحروف وإن اتسع لها المجال النظمي، لأن القوافي تقسم لديه حسب رواياتها (ثلاثة أقسام: الدُّلُّ والنُّفْر والحوش، فالذل ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث، والنُّفْر ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش: اللواتي تهجر فلا تستعمل)^(٢)، وهي قسمة مبنية على الاستقراء، ويبدو أشيخ من خلالها كأنه يجعل كثرة الاستعمال معياراً لهذا التقسيم، ولا ننفي ذلك، لكن مقصوده المعيار الذي يجعل هذه الحروف تكثر والأخرى تقل، أي الخصائص الصوتية لكل حرف.

ورغم أن مقدمة اللزوم تعليمية لم يعدد الحروف الذي يضمها كل قسم، فالغرائز تختلف في قدرتها على تطويع الرويات، وما يستعصي على هذا الشاعر فيقبح قد يذلل لشاعر آخر فيعذب، ولذلك أثر الشيخ ألا يجعل التقسيم رياضياً مدققاً حتى لا يكون نهائياً لا زيادة فيه ولا نقصان، واكتفى بأن لفت نظر الشعراء إلى أن الحروف تتفاوت عنوبة وقبحاً عندما تستعمل رؤياً.

لكننا نجد في مؤلفاته الأخرى إشارات وأحكاماً نقدية يكشف فيها عن خصائص بعض الرويات من حيث العنوبة والقبح، ورغم أن هذه الأحكام لا تعرف بخصائص كل الحروف، نستطيع إذا ما استأنسنا بعدد الرويات التي بنى عليها أشعاره المجودة، وبأنواعها ونسب توزيعها، أن نبني تصوراً نقدياً تقريبياً لجمالية الروي كما تمثلها وبنى عليها منجزه الشعري.

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٦٤.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

يفرق الشيخ في مقدمة كتابه سيف الخطب بين نوعين من الحروف التي يمكن أن تبني عليها فواصل الخطب: ما يسهل في السمع فيراتح إليه، وما يثقل فيه أو يؤذيه فينفر منه. ويذكر أن الكتاب خطب (مؤلفة على حروف من حروف المعجم فيها خطب عمادها الهمزة، وخطب بنيت على الباء، وخطب على الدال وعلى الراء وعلى اللام وعلى الميم وعلى النون. وتركت الجيم والحاء وما يجري مجراهما لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سجيحاً سهلاً^(١)، وهو تقسيم يميز ما يعجب المتلقي من الأسجاع مما لا يعجبه.

ولا يختلف حكم الرويات في الشعر عن الفواصل والسجعات في النثر، فروية في أراجيزه يبدو لدى الشيخ كلفاً (بقواف ليست بالمعجبة)^(٢)، لأنه كان يصنع (رجزاً على الغين ورجزاً على الطاء وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة)^(٣)، مبتعداً بذلك عما يستحسن ويعذب. فالكلف بما لا يعجب من القوافي يبعد النظم عن العذوية التي تلذذ لها الأسماع، ولذلك هجرها الشعراء وتحاموها، وأما (الداليات والرائيات وما بني على الحروف الذلل كالميم والعين وما جرى مجراهن، فلو اجتمع كل حيز منهن وهو خراد لضاق عنهن الصدر والإيراد...) ^(٤). ويبل ورود مصطلح الذلل مقترناً بهذه الحروف المستعذبة على أنه كان لديه وصفاً لكل الرويات المطربة، والسهلة التي توجد فيها الأشعار وتوجد بها.

وإذا كان التكلف في ديوان اللزوم والرغبة في التجريب قد سمحاً للقوافي المكروهة بأن تتسلل إلى نظمه كما تسلفت إليه الأوزان الركيكة، فإن ديوان السقط الذي انتسب به إلى الشعر كان بغلبة الانتقاء الفني على قوافيه يعد من - حيث هو

(١) نقلاً عن إرشاد الأريب: ١٥٠/٣. وفي الأصل سجيحاً عوض سجيحاً، والتصحيح من تعريف القدماء: ص ١٠٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) نفسه: ص ٣٧٥.

(٤) نفسه: ص ٤٨٦ - ٤٨٧.

منجز - النموذج المكتمل الذي يمكن أن يستخلص منه تصويره النقدي لجمالية الروي. ولا تعني بهذا أن التكلف الذي جعل الحروف المستقبحة مكافئة نظرياً للمستعذبة قد جعلها مكافئة لها أيضاً عددياً، فنسب توزيعها على اللزوميات متفاوتة ومتباينة تبايناً صريحاً، وفي ذلك ما يسمح بجعلها مع الدرعات مرجعاً لاختبار الدلالة الفنية النقدية لتقدم بعض الرويات في سقط الزند أو ندرتها فيه أو غيابها عنه، لأن هذا الديوان كما ذكرت هو المتن الشعري الذي تكامل فيه التصور النقدي والإنجاز بون أن يتأثرا بمعيار آخر غير المعيار الفني.

I - القوافي المعجبة: نستعير هذا المصطلح من وصف الشيخ لقوافي رؤية بأنها غير معجبة، ونصف به مجموع الحروف التي بدا له أن السمع يستعذبها أو يقبلها مستحسنًا ولا ينفر منها إذا جاءت رؤيًا، فسمّاها النذل لاستعذاب اللسان أو السمع إياها أو لسهولة الوصول إليها، والمرشد إليها - لديه - كثرتها في الأشعار القديمة والمحدثة. ولم يوضح الشيخ أكانت هذه الحروف في أصل الكلام عذبة فكثرت على ألسن الشعراء، أم أنها كثرت في الاستعمال فطوعت ونللت حتى ألفتها الأسماع وأصبحت لا تطرب لغيرها، وأيًا كان الجواب فكثرة ما بني من الأشعار القديمة عليها يدل على أن الحس الشعري لدى القدماء قد انتهى إلى أنها - من بين كل الأصوات اللغوية المتداولة - الأعذب والأحلى في القوافي.

ولم يكن الفصحاء - في رأيه - يفرقون بين ما سيصفه النحاة لاحقاً بأنه ضمير أو علامة إعراب أو تانيث أو خطاب، وبين الحروف التي تكون من سنخ الكلمة، فالتاء لدى الشنفرى من حيث عذوبتها كالدال لدى طرفة، لكن الحس الذي جعلهم يدركون أن بعض الرويات أعذب من بعض، جعلهم أيضاً يحسون بأن بعض ما نذل منها أشرف وأقوى من بعضها الآخر وإن اشتركت كلها في كونها نذلا، لأن العرب - لدى الشيخ - (إنما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع، وقلما تجد قافية لها قوة إلا وقد عمل عليها المتقدمون)^(١).

(١) مقدمة للزوم: ٣٤/١.

وإذا كانت بعض الحروف النذل قد قلت في شعره لرققتها المفرطة وليونتها بالقياس إلى مذهبه البدوي، أو لعسر خفي يشوبها، فإن شخصيته العالة قد جعلته يهمل حروفاً أخرى رغم عنوبتها ويهجرها لوظيفتها النحوية في التراكيب، فالشاعر الجاهلي لديه يعذر في ما جاء به من أشعار مبنية على تاء التانيث أو كاف الخطاب أو ميم الجمع أو نون الإعراب، لأنه لم يكن يعرف هذه العلوم التي طرأت في عصور الإسلام، وأما من درس وعرف^(١) حروف المعجم ودلالة الحركات الإعرابية والضمائر... فمجيئه بمثل هذه القوافي التي لا تعجز عن الإتياء يعد اعترافاً ضمنياً بقلة محفوظه المعجمي، ويعجزه عن تصيد الرويات من سنخ الكلمات نفسها، إلا أن يلتزم حرفاً آخر قبل ما سهل وقرب لتقويته فيبرهن بذلك على اقتداره. ويبدو الشيخ في تصوره للقوافي المعجبة وفي ما استعمله منها أو أهمله، ميالاً إلى الاحتراس من الليونة التي تنجم عن الرقة المفرطة في الحرف أو دلالة النحوية، وهو ما يجعل القوافي لديه مجموعتين: القوية الشريفة، والمقبولة المستلانة لخفاء عسرهما أو للينها.

١ - الرويات الشريفة القوية: اللام، الميم، الراء، الدال، الباء.

يجعل الشيخ الشرف في هذه القوافي - كما في الأوزان المتقدمة - مقترناً بالقوة، لأن أشرف الكلم^(٢) لدى العرب أقواه. وهي أصوات شعرية هدت الغريزة الفصحاء قديماً إليها فركبوها وهجروا ما سواها، وأدرك أهل الصناعة سر قوتها وعنوبتها فأكثروا منها وقدموها على أخواتها. وقد استعذب الشيخ بغريزته هذه الحروف كما استعذبها أبو الطيب وأبو تمام وامرؤ القيس والنابغة وزهير وغيرهم من فحول القدماء وحذاق المحدثين، فجعلها الوزن النغمي لسقطياته، إذ يبلغ مجموع ما نظمها منها في السقط ٥٦ قطعة أي (٣٠،٦٨٪) من مجموع السقطيات^(٣)، وفي اللزوميات ٨٤٤ قطعة

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٤/١.

(٣) قارن بالنسبة التي تشغلها فيه الأوزان الشريفة والقوية (٧٦،٨٢٪).

(٥٣،١٥ ٪)، وفي الدرعيات ١٤ قطعة (٤٥،١٦ ٪)، وهي نسب تدل على أن القوافي الشريفة كانت لديه لقوتها أليق الرويات بمن يريد تجويد الصناعة.

وقد يفسر شيوع هذه القوافي في الشعر العربي بكثرتها في أبنية اللغة العربية عموماً أو بملامتها لأواخر الكلمات، لكن ذلك نفسه يمكن أن يفسر بكون الخصائص الصوتية لهذه الحروف هي التي جعلتها تكثر بالقياس إلى غيرها في الكلام عموماً، قبل أن تجعلها خصائصها النغمية تكثر في القوافي وتكاد تنفرد بها.

ويبدو أن هذه الخصائص النغمية قد تولدت من اشتراكها كلا أو بعضاً في أكثر من خصيصة صوتية، فهي تعد كلها لدى العلماء من الحروف المجهورة^(١)، وتلتقي كلها إلا الميم في كونها من الحروف الشديدة^(٢)، والجهر والشدة لدى الشيخ علامة قوة في القوافي^(٣). وتشترك كلها إلا الدال في كونها من الحروف المذلقة^(٤)، وفي كونها إلا الدال والباء من الحروف المتوسطة^(٥). وتشارك الباء الدال في الانتساب إلى حروف القلقة، والميم في الخروج من بين الشفتين^(٦). وتقارب الراء اللام في المخرج^(٧)، ويتشابهان في كونهما رغم شدتهما يجري فيهما الصوت دون اعتراض عليه^(٨).

ومن بين كل الصوامت يختار الفارابي ثلاثة يصفها بأنها تمتد بامتداد النغم دون أن تبشع مسموعها منها اللام والميم^(٩)، واشتراكها في نفس الخصائص أو بعضها يعد من أسباب ميل الغريزة إليها وشغف الشعراء بها. ويدل توزيعها على

(١) الكتاب: ٤٨٩/٢.

(٢) الكشف: ١٣٧/١. وانظر من الجزرية: ص ٧.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٤) (فر من لب). انظر من الجزرية: ص ٨، ولسان العرب: باب الباء. وللملاحظ أن ابن منظور يجعل الحروف النلق ثلاثة: اللام والراء والنون فقط. انظر أبواب هذه الحروف في لسان العرب.

(٥) (لن عمر). انظر من الجزرية: ص ٧.

(٦) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤، والكشف: ١٣٩/١، ومن الجزرية: ص ٦.

(٧) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤.

(٨) نفسه: ٤٩٠/٢. وانظر من الجزرية: ص ٨.

(٩) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

الإجمال في دواوين الشيخ على أنها كانت في غريزته شبه متكافئة لقوتها وعذوبتها، ورغم ذلك تلمس فيها بعض الميل إلى تقديم اللام والراء والميم لما فيها من تكرير وامتداد على الدال والياء لما فيها من قلقة، كما يتبين من التصنيف الآتي:

١ - اللام: حرف نولقي^(١)، وذلاقته تجعله من الحروف التي تكثر في أبنية الكلام. ولم يشر إليه الشيخ عند ذكره لبعض القوافي النذل^(٢)، لكن عدد ما بناه عليه من السقطيات يدل على أنه كان يجده أحلى القوافي المعجبة، فلاميات السقط قد بلغت ١٧ قطعة أي خمس الديوان (٧٣، ٢٠٪). ولشرف هذا الروي اختار له أشرف الأوزان فجاء بالطويل في سبع قطع منها، وبالكامل في خمس والوافر في أربع، وقد جنبها الأوزان اللينة إلا واحدة منها بناها على الخفيف^(٣) الذي يعد كما تبين أقوى هذه الأوزان وأقربها إلى الطبقة الأولى.

ولمهانة التقييد لديه نزه عنه لاميات السقط وجاء بها كلها مطلقة، لكن الملاحظ أنه باختياره الضمة في سبع منها والكسرة في سبع أخرى، أبان عن أنه كان يرى هاتين الحركتين أنسب لهذا الروي من الفتحة. ويكشف تتبع تاريخ لاميته أنه ظل يوجد في هذا الروي حتى نهاية مرحلة السقط، فأجود مضموماته فخريته المشهورة التي نظمها أيام شبابه^(٤)، وأجود ما كسر منها بغداديته^(٥) التي تعد من السقطيات المتأخرة.

وتحتل اللام في الدرعات أيضًا الرتبة الأولى^(٦)، فمجموع ما بناه عليها في ديوانه الصغير هذا أربع قطع (١٢، ٩٪)، جمع بين الطويل أشرف الأوزان وبين الفتحة والكسرة في اثنتين منها، وقيد الآخرين راكبًا فيهما السريع الموقوف مشطورًا

(١) القاموس المحيط: مادة «نلق».

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦ - ٤٨٧.

(٣) انظر سقط الزند / ش: ص ٢٠٢٨.

(٤) قوله: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل xxx عفاف وإقدام وحزم ونائل. انظر سقط الزند / ش: ص ٥١٩.

(٥) قوله: طرين لضوء البارق المتعالي xxx ببغداد وهنا ما لهن ومالي. نفسه / ش: ص ١١٦٢.

(٦) بشاركها في هذه الرتبة رويان آخران كما سنوضح.

ومتنصفاً، وهو وزن يشبه الخفيف في التقدم على الأوزان اللينة والقرب من القوية. وقد يبدو تقييد اللاميتين الدرعتين مستغرباً بالقياس إلى استضعافه له، لكن ما نلاحظه أن اختياره السريع كان مقصوداً، فركوب هذين الضربين يلزم الشاعر بالمجيئ بالردف قبل الروي المقيد وجعل القافية من المتراف.

وقد أتى الردف فيهما ياء ساكنة غير ممدودة، وتسكينها منع مقصود للصوت من أن يمتد قبل اللام الساكنة فيمتص القوة التي يتطلبها الوقف عليها، وإجباراً للمنشد على أن ينتقل إليها عَجْلاً من الياء ليقف عليها وفقاً لتهوّمه السمع تشديداً لجريان الصوت فيه رغم شدتها وانحراف اللسان معه دون اعتراض عليه^(١). وهذا التشديد المتهوّم بديل فني صوتي يهدي إليه الحنق بالصناعة ليكون مانعاً لمهانة التقييد من أن يسيء إلى جمال اللام وبداوة الدرعات. ويظهر ذلك جلياً في قوله: (من يشتريها وهي قضاء الذيل)^(٢)، وقوله:

ما نخلت جارتنا وئها

يوم تراءت بكثيب النخيل^(٣)

أما اللزوميات فقد وردت اللام في رواياتها في الرتبة الثانية بعد الراء، إذ بلغت اللاميات فيها ١٥٩ قطعة (١٠٠،١)٪ كادت تكون كلها - لشرف الروي وقوته - من الأوزان الشريفة والقوية. فقد كان نصيب الطويل منها ٣١ قطعة والبسيط ٣٤، والوافر ٢٥، والكامل ٢٤. والملاحظ أن البسيط الذي خلت منه اللاميات السقطية والدرعية حظي بالنصيب الأوفر من لاميات اللزوم، وهي مفارقة تؤكد أن الشيخ كان يجعل من هذا الديوان متناً لتجريب ما لم يجزؤ على المجيء به في أشعاره المجودة، ففي اللزوميات وحدها استطاع البسيط الذي وصفه الشيخ بأنه وزير

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤، ومتن الجزية: ص ٨.

(٢) الدرعات / شروح السقط: ص ١٧٧٢.

(٣) نفسه: ص ١٩٢٩.

لسيده الطويل أن يتوج ملكاً ويستوزر سيده. وقد جاء الشيخ بلاميات اللزوم على الحركات والسكون، والجمع بين هذه العلامات في روي واحد مظهر للتكلف الذي ألزم به نفسه في هذا الديوان.

ب - الميم: من حروف الغنة^(١) والحروف الذلق، والفارابي يعدها كما ذكرت من الحروف الممتدة التي لا تبشع مسموع النغم. وقد نبه الشيخ على عذوبتها وذلاقتها فوصفها بأنها (خفت عند القائلين)^(٢)، وأكد ضمناً ارتياحه لعذوبتها بإكثاره منها في شعره، فقد بنى عليها ١٢ سقراطية (١٤،٦٣٪) اختار لها لشرف الميم كاللام أشرف الأوزان وأقواها، فجاء بالطويل في ست منها والوافر في اثنتين والكامل في اثنتين والبسيط في واحدة. ولم يأت من الأوزان اللينة إلا بالسريع لتقدمه عليها كالخفيف وقربه النسبي مثله - رغم اللبونة - من قوة الأوزان الجزلة.

وقد تنكب الشيخ التقييد في هذه الميميات، فأطلقها مختاراً الكسرة في ست منها، والضمة في أربع، والفتحة في اثنتين. والجيد من ميمياته كله مكسور المجرى كيميته الطويلة^(٣)، ويقاربها في الجودة ميميته المضمومة^(٤). وتحتل الميم نفس الرتبة في الدرعات بعد اللام بثلاث قطع بناها كلها على الكسرة، وهو اختيار ينبئ بأنه كان يرى هذه الحركة التي تقدمت في الميميات السقراطية أيضاً أنسب من أخواتها لروي الميم.

أما اللزوم فقد شاركت فيه الميم اللام في الرتبة بمجيئها في ١٥٩ قطعة (١٠٪)، وقد اختار لها هي الأخرى في معظمها أشرف الأوزان، مقدما البسيط (٤٨ قطعة) على الطويل (٤٧ قطعة)، والكامل (٢١ قطعة) على الوافر (١٢ قطعة). ورغم أن التكلف فرض عليه أن يأتي بالميميات اللزومية ساكنة ومتحركة بكل الحركات، لم يسمح

(١) انظر الكتاب: ٤٣٤/٤. والكشف: ١٣٧/١.

(٢) رسائله / عطية. ص ١١٩ - ١٢٠.

(٣) انظر مثلاً قوله: (بني الحساب الوضاح والشرف الجم). سقط الزند / ش: ص ٩٤٩.

(٤) قوله: (لقد أن أن يثني الجماح لجام). سقط الزند / ش: ص ٦٠٢.

لميم الضمير بأن تكون وجهاً للساكن منها إلا في قطع خمس تعد في حكم المدومة بالقياس إلى كثرة ما بناه على الميم الأصلية منها.

ج الراء: حرف تكرير يشارك اللام في بعض خصائصها ويقاربها في المخرج^(١)، وفي تكرير^(٢) اللام عذوبة تتأثر بالتفخيم أو الإمالة اللذين قد يقتضي أحدهما الحرف السابق لها، ولذلك حذر المنشد من الإساءة إلى هذه العذوبة بالجمع بين التفخيم والإمالة في رأيية واحدة، ونصحه بأن يحمل الإنشاد على أغلب الصوتين ويأتي بها على منهاج واحد^(٣)، (ليكون اللفظ بالروي متساوياً)^(٤) ويطرد الإطراب.

وتأتي الراء في السقوط في الرتبة الثانية مثل الميم لتساويهما في عدد القطع (١٢ ق)، لكن ما يلاحظ في رأيياته أن البسيط فيها قد قدم على الطويل والوافر والكامل بعد تأخره عنها في اللاميات والميميات، فقد خصه بثلاث قصائد وخص كل وزن منها برائية واحدة فقط، كما يلاحظ أن رتبة المتقارب والخفيف فيها قد تقدمت^(٥) رغم ليونتهما. أما الحركات فقد كان التقدم فيها للضمة والفتحة التي قلت في اللام والميم، ولم تحظ الكسرة التي هيمنت في الميميات إلا بقطعتين بينما حظي السكون بقطعة واحدة فحسب. والمستغرب أنه جمع هذه العلامات كلها في رأييات السقوط رغم أنه ذكر أن الشعراء قلما يجمعون بينها في روي واحد، إلا أن يكون ذلك تكلفاً، ويهون من هذا الجمع أن القطعة الرائية الساكنة لم تتعد البيتين، وهي قلة تجعلها كالمعدومة.

وما نستخلصه من هذا الاستعمال المتميز للراء - بالقياس إلى اللام والميم - أنه كان يجد فيها رغم ذلك وسهولتها قوة زائدة تحتاج إلى معيار في الاستعمال خاص بها. وإذا كان إكثاره من البسيط ينبيء بأنها تجود فيه فإن ركوبه فيها الخفة التي

(١) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤.

(٢) انظر قوله في اللزوم (٤٤٦/١): لجعل تقاك الهاء تعرف همسها ... والراء كرهها الزمان سكر. وانظر ل. العرب: مادة «كرر».

(٣) انظر عيث الوليد: ص ١٢٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٤/٢.

(٥) نظم من الخفيف ميميتين ومن المتقارب ثلاثاً.

في المتقارب والخفيف، واختياره الضعف الذي في الفتحة، قد يكونان خطأً ضمنيًا للشعراء على جمع هذه الليونة إلى قوة الراء لتمتص ما زاد منها. والسمع لا ينكر جودة بعض رائياته المفتوحة^(١)، لكن المقارنة بين رائياته تجعلنا نحس بأن أجودها بسطيته المكسورة:

يا ساهرَ البرقِ أيقظْ راقِدَ السمْرِ
لعلَّ بالجزعِ أعوانًا على السهرِ^(٢)

وهو ما ينبئ بأن تقديمه البسيط على الطويل وغيره فيها يعود إلى إحساسه بأن هذا الوزن الذي لم يناسب اللام والميم، يحجب الراء إلى المتلقي مطلقاً ضم مجراها أم كسر أم فتح. وتظهر هذه النظرة النقدية المتميزة إلى الراء في العناية التي خصها بها في اللزوم، فالرائيات تبلغ فيه ٢٤٣ قطعة (١٥،٣٦ ٪) متقدمة عن اللام التي احتلت الرتبة الأولى في السقط، ومعظم الرائيات للوزنية من الأوزان الشريفة والقوية^(٣) وإن كان التقدم فيها للكمال والبسيط. ويبدو من ركوبه الخفيف في ١١ رائية والمتقارب في ١٤ أخرى، أنه كان يوميء إلى أن هذين الوزنين اللذين تفوقاً على الطويل في رائيات السقط يحبيان هذا الروي إلى كل الأسماع بليونتتهما.

ويقوي فرضية تحسين الليونة للراء أن بداوة الدرغيات لم تحل دون المجيء بالخفيف والسريع في الدرغيتين المفتوحة والساكنة اللتين بناهما عليها. ويبدو الاختصار عليها في درغيتين اثنتين فقط كأنه تأخير لها عن اللام والميم ونزولاً بها عن رتبتهما، لكن الأبيات الاثنتين والستين (٦٢) التي بنى عليها درغيته:

صنفتُ درعي إذ رمى الدهرُ صرعي
بما يتركُ الفنيُّ فقيرا^(٤)

(١) انظر قوله: تخيرت جهدي لو وجدت خياراً ... وطرت بعزمي لو أصبغت مطاراً. سقط الزند / ش: ص ٦١٨.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١١٤.

(٣) ٥٣ طويلة، و٥٦ بسيطة، و٢٦ وإفريقية، و٦٨ كاملية.

(٤) الدرغيات / شروح السقط: ص ١٧٧٥.

تكشف عن أنه جعل من الإطالة ومراكمة الأبيات في هذا الديوان الصغير وسيلة إلى إلحاقها بهما والابتعاد بها عن الرويات المستلانة والمستضعفة، فما نظمه على الواو في هذا الديوان قطعتان أيضاً، لكن مجموع أبياتهما التسعة يجعل هذا الروي أبعد من أن يشبه الرءاء في كثرة ما نظمه عليها من أبيات، وإن لم يجعلها مقطوعات مستقلة.

د - الدال: حرف قوي يرتج فيه الصوت لشدة وقلقلته، والشيخ يقرنه بالرءاء لذهله^(١) وسهولته ويجعله مع الميم وجهاً نغمياً لأشعار حميد بن ثور^(٢)، وهو لديه روي متخير^(٣) اعتماه طرفة في قصيدة منفردة والنايعة في وصفه للمتجردة فشهرها به^(٤). وتأتي داليات السقط من حيث العدد في الرتبة الثالثة بعشر قطع (١٢،٢٪) أطلقت كلها وتكافأت فيها الحركات الثلاث مع تقدم يسير للكسرة، واقتسم الطويل والبسيط والوافر ثلثيها مع تقدم نسبي للوافر. واقتسم الثلث الباقي نفس الأوزان اللينة / القوية، أي الخفيف والسريع لتقدمهما على كل الأوزان المستلانة في الرويات السابقة، وحل المنسرح فيها محل المتقارب. والملاحظ أن التجويد في الداليات - رغم قلقتها بالقياس إلى عدد اللاميات والميميات والرائيات - كان أوضح، فقد أتى هذا الروي في أشهر ما عرف به الشيخ من القصائد الجيدة، ولعل ذلك كان وراء تكافؤ الحركات في الداليات لأنها جاءت مفتوحة^(٥) ومضمومة^(٦) ومكسورة^(٧).

وتأتي الدال بين رويات الدرعيات في الرتبة الثانية مع الميم بثلاث قطع (٩،٦٨٪) جمع فيها بين الفتحة والكسرة، مغلباً هذه الأخيرة كما غلبها في السقط، وهو ما ينبىء بأنه كان يجد فيها قدرة زائدة على تحسين الداليات وإن أشبهتها الحركتان الأخريان في ذلك لأن درعياته الدالية جيدة كلها، وأجودها:

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٢) نفسه: ص ٢٦٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٨.

(٤) يقصد الشيخ معلقة الأول: (الخولة أطلال ببرقة تهمد)، ودالية الثاني: (أمن آل مية راتع أو مفندي). ديوانه:

ص ٢٨ / فيصل.

(٥) في مثل قوله: أرى العنقاء تكبر أن تصادا ... فعائد من تطبيق له عنادا. سقط الرند / ش: ص ٥٥٣.

(٦) في مثل فخريته: أفوق البدر يوضع لي مهاد ... أم الجوزاء تحت يدي وساد. نفسه: ص ٢٨١.

(٧) في مثل قوله: إليك تناهى كل فخر وسؤدد .. فأقبل اللبالي والأنام وجدد. نفسه: ص ٣٥٠.

سرى حين شيطان السراحين راقداً

عديم قرى لم يكتحل برقابة^(١)

وكما تراجعت رتبة اللام في اللزوم - رغم تقدمها في السقط والدرعيات - تراجعت فيه رتبة الدال بعض الشيء، لكنها تظل من الرويات الأولى فيه، فالداليات اللزومية قد بلغت متحركة وساكنة ١٣٨ قطعة (٨٠,٧٪) اقتسمتها في معظمها الأوزان الشريفة القوية وكان التقدم فيها للبسيط^(٢).

هـ - الباء: حرف شفوي كالميم، لكنها تختلف عنها بارتداد الصوت فيها للشدة والقلقلة، ويشير الشيخ إلى قوتها حين يصفها بأنها الباء (التي خلصت من الرخاوة وضعف البناء إلى الشدة وتمكن الأثناء، أرسلها الفم فحررها وكان الهدهد شغف بها لما كررها)^(٣). وهو يعدها من الرويات التي كثرت في الشعر العربي قديمه ومحدثه لأنها (طريق ركوب)^(٤) سهل لا يُعجز الشعراء ولا يعسر عليهم، ولكثرتها جعلها في مائم قصائد أبي تمام الأفا تعلن وتجاهر وتفوق الممدودات رنينا وعدداً^(٥).

وقد كان المفروض أن تكثر البائيات في سقطياته ليسرها كثرة أخواتها الدال، لكن الشيخ نزل بها عنها من حيث العدد نزولاً صريحاً، فلم يتجاوز بها ٥ قطع (٦,١٪) جعلها مقطوعات في معظمها إلا قصيدتين اثنتين تجنب فيهما الإطالة. ولا نستبعد أن تكون سهولة الباء قد جعلته يقلل منها حتى لا يتهم بالهروب إلى القوافي التي يسهل ركوبها، لكن مجيئه بها كلها مكسورة المجرى ينبئ بأنه كان يدرك أنها رغم سهولتها لا تحسن مع الحركتين الآخرين، ولذلك لم ينظم عليهما فبدا العدد قليلاً، ويقوي هذا التفسير أن البائية المطلقة الوحيدة من درعيتيه البائيتين (٦,٤٦٪) ورنيت أيضاً مكسورة المجرى.

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧١٢.

(٢) ٥٦ بسيطة، ٣١ طويلة، ٢٢ كاملة، ١٦ وافرية. انظر بعض بسطياته الدالية في اللزوم: ٣١٩/١ - ٣٢٣.

(٣) رسائله / عطية. ص ١١٨ - ١١٩.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٨٥.

(٥) نفسه: ص ٤٨٤ - ٤٨٥، حيث يصور الشيخ قصائد أبي تمام وهي تنوح عليه.

ولم يخرج الشيخ في سقطياته عما أتى به في الرويات المعجبة السابقة من أوزان شريفة قوية وأوزان لينة قريبة منها، فالطويل والكامل المتقارب والخفيف قد اقتسمت البائيات الخمس مع تقدم نسبي للكامل، أما الدرعايات البائية الثلاث فقد اقتصر فيها على الخفيف ومشطور السريع، وهما كما أوضحت من قبل من الأوزان القريبة من الطبقة الأولى. ومن بائياته المجودة سقطيته المشهورة: (أشفقت من عبء البقاء وعابه)^(١)، ودرعته الخفيفة:

إِبْلًا مَا أَخَذْتَ بِالنَّثْرِ الْحَصِّ

دَاءِ يَا خَسِرَ بَائِعٍ مُحَرَّوبٍ^(٢)

وخلافًا لموقع الباء من هذين الديوانين تبدو رتبتهما في اللزوميات متقدمة بـ ١٤٥ قطعة (٩، ١٤٪)، فقد أتت بما بني عليها متحركة وساكنة في الرتبة الثالثة بعد اللام والميم، محتلة بذلك رتبة الدال التي تراجعت لتصبح الرابعة في الترتيب. وقد اقتسمت الأوزان الشريفة والقوية معظم البائيات اللزومية مع تقدم للبسيط فيها على الطويل تقدمه عليه في روي الدال. وما يبدو جديدًا في علاقة الروي بالوزن أن الشيخ يجعل للسريع ١٦ قطعة والمتقارب ١٠ قطع، فيقدمهما بذلك ويؤخر الخفيف وكأنه يلمح إلى أنهما أنسب للبائيات منه.

ونخلص من هذا التوزيع إلى أن الشيخ في بنائه للقوافي الشريفة قد تعدد أن يركب الأوزان الجزلة ويتحامى المستلانة - بله ما دونها - إلا ما قوي منها نسبيًا كالخفيف فقارب الأولى، وأنه في بناء المجاري قد تحامى التقييد إلا ما فرضه التكلف اللزومي، وأثر الإطلاق مع بعض الميل إلى الكسرة والضمّة.

(١) انظر سقط الزند / ش: ص ٥١٧.

(٢) الدرعايات / شروح السقط: ص ١٨٨١. وانظر خفيفيته الثانية في: ص ٢٠٣٣، وانظر سريعيته (ما أنا بالوغب

ولا بابن الوغب) ص: ١٨٦٨.

٢ - القوافي المستلانة المقبولة، وهي المجموعة الثانية من القوافي المعجبة، ووصفها بالمستلانة يعود إلى وظيفتها النحوية العارضة التي تختص بها في الكلام، أو إلى طبيعتها الصوتية ورقتها المخرفة، ولهذا نجعلها هي نفسها نوعين: المستلانة لوظيفتها النحوية، والمستلانة لرقتها.

أ - المستلانة لوظيفتها النحوية، النون

وهي حرف يشارك الميم في الغنة^(١) واللام والراء في كونها من الحروف الذلق التي تكثر في الأبنية. وتمتلك مثل اللام والميم دون باقي الصوامت خصيصة موسيقية تتجلى في كونها من الحروف غير المصوتة الممتدة بامتداد النغم والتميزة لدى الفارابي بأنها لا تبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها^(٢)، ويؤكد الشيخ هذه الخصيصة الموسيقية حين يصفها بأنها (قينة الحروف)^(٣).

وهذه الأوصاف كلها تؤهلها لتكون كاللام والميم والراء من الرويات المتقدمة في السقطيات، فعذوبتها وغنتها تشدان الأسماع إليها. لكن ما نلاحظه أن الشيخ لم يأت بها إلا في أربع قطع (٤، ٨٨، /)، وهي قلة صريحة بالقياس إلى كثرة أخواتها، والعلة في ذلك السهولة التي تعتريها^(٤) للوظيفة النحوية / الصرفية التي تقتزن بها أحياناً في آخر القوافي فتجعل يسرها حاجزاً دون الإكثار من استعمالها. إن إكثار الشاعر من النونيات قد يصبح اعترافاً ضمناً بعجزه عن تطويع غيرها، ولذلك نجدها تقل في الشعر رغم التذاذ السمع بموسيقاها، ونعني بهذا أن ليونتها ليونة طارئة لاعلاقة لها بخصائصها الصوتية، لأنها وليدة النظرة العلمية التي جعلت الشاعر والناقد يدركان ما لم يكن القدماء يعرفون من فروق دقيقة بين نونات السنخ والنونات النحوية الصرفية.

(١) انظر الكتاب: ٤٣٤/٤، والكشف: ١٣٧/١.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٩.

(٤) انظر المرشد: ٤٦/١.

وإذا كان الشيخ قد أثر التقليل من النون - رغم نعته لها بقينة الحروف - لدرء شبهة العجز، فإن الطول الصريح الذي تميزت به نونيات السقط يكشف عن أن هذه القلة العددية صورية، لأن مجموع ما نظمه عليها من الأبيات يفوق أو يقارب في مجموعه ما نظمه على ما تقدم من الرويات الشريفة^(١)، وهو ما يدل على أن الشيخ جعل من كثرة الأبيات فيها بدلاً من كثرة القطع. ولهذه العناية الخفية نلاحظ أنه لم يبتعد فيها - رغم تقليله الظاهر منها - عن معيار التجويد الذي حكمه في بناء القوافي المتخيرة، فمجراها اقتسمته الضمة والكسرة، وأوزانها لم تتعد الطويل والوافر والخفيف، وهي بعد الكامل نفس أوزان اللاميات، وهذا ما جعل الجودة بادية عليها كلها، مع عذوبة شجية تشد السمع في خفيفيته المكسورة: (عللاني فإن بيض الأمانى)^(٢)، وطويليته المضمومة: (لعل نواها أن تريع شطونها)^(٣).

ولم تتجاوز الدرعات النونية أربع قطع (١٢،٩١ ٪)، وهو نفس عدد السقطيات، لكن النون تصبح به في الرتبة الأولى كاللام، وكأن الشيخ بعد تجربة اللزومات أحس بأن الاستمتاع بعذوبة هذا الروي أولى من الاحتراس من سهولته النحوية/الصرفية الطارئة. ويقوي هذا التفسير أنه تهاوى فيها التقيد رغم حسن الغنة فيه، وركب فيها الطويل والبسيط والوافر لشرفها. ويبدو أن رد الاعتبار الفني إلى النون بدأ في ديوان اللزوم نفسه، فعدد النونيات فيه قد بلغت ١١٦ قطعة (٧،٣١ ٪)، وهو عدد يجعلها في الرتبة الخامسة ويلحقها باللام والميم وباقي القوافي الشريفة.

وقد ركب الشيخ في نونيات اللزوم نفس الأوزان الجزلة التي ركبها في الدرعات بعد ذلك، لكن الملاحظ أن عدد الكامليات فيها لم يتعد ٥ قطع^(٤) بينما بلغت السريعات فيه ١٨ قطعة، وهي قلة تفسر خلو السقطيات والدرعات النونية من الكامل، فتحاميه هذا الوزن فيهما دليل على أنه كان يحس بأن نغم النونات وترسل الكامل لا يتناسبان.

(١) نظم على النون ٢٠٦ أبيات، وعلى الباء ٥١ بيتاً، وعلى الدال ٣٧٣ بيتاً، وعلى الراء ٢١١ بيتاً ...

(٢) سقط الزند / ش: ص ٤٢٥.

(٣) نفسه: ص ٨٨٩.

(٤) ٢٩ طويلة و٣١ بسيطة و١٤ وإفريقية وهو عدد جد قليل بالقياس إلى الميميات في الأوزان الجزلة الباقية.

ومن بين الخصائص التي وجدها الشيخ في النون أنها نسبية التثوين الذي يكون علامة للمصروف^(١)، ومثل هذا التثوين يقلب مدًّا عند الإتشاد، وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ حد من استعمال نون التوكيد الخفيفة رويًّا لأنها تقلب ألفًا، ولعل ذلك كان من أسباب تحاميه تقييد النون والوقف عليها ساكنة، ورغم ذلك نجده يلجأ إلى هاء الوصل الساكنة لتمكين المنشد في النونيات من الوقف على السكون وإن ظل الروي متحركًا. ويظهر ذلك في مثل قوله في إحدى درعياته:

نزلنا بها في القيظ وهي كروضة

سقتها عنان الشعريين عنانه^(٢)

وقوله في اللزوم: (لأمواء الشبية كيف غضنه)^(٣). والوقف على هاء السكت يمنح النون قوة لا تخفى عن السمع، ويبدو أن الشيخ كان ينظر فيه إلى مثل قول الراجز: (أصبح زبنٌ خَفِشَ العَيْنِيَّةُ)^(٤). والملاحظ أن قوة النون تزداد وتتمكن من الأسماع عندما يجتمع الوقف مع تشديد المجرى كما في درعيته:

عليك السابغات فإنهنَّ

يدافعن الصوارم والأسئنة^(٥)

وقد تفسر هذه القوة بأن إيقاع الوافر القوي قد مكن النون المشددة من أن تبدو كذلك، لكن الرجوع إلى قول الشاعر القديم من المجتث:

جن هببـن بليل

يندبن سيئهنَّ^(٦)

وقول الوليد من نفس الوزن:

(١) رسائله / عطية: ص ١١٩.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧١.

(٣) اللزوم: ٥٢٢/٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٨. ويعد: يطف لا يرضى بنعجتيئة // باليته يعطى دريهميئة.

(٥) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠١.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

إنني سمعتُ بـليلٍ
نحو الرصافة رُئُة^(١)
خرجتُ أسحبُ ذيلي
أنظور ما شأنه^٢

يدل على أنها تظل قوية حتى عندما يكون الوزن ضعيفاً، إن لم تكن هي السبب في تقويته كما هو جلي في هذه الأبيات. ومثل هذا الاستعمال الذي جربه الشيخ في اللزوم ورسخه في الدرعات، يدل على أنه كان يومئٍ إلى أن الشاعر يمكن أن يجعل من قينة الحروف أقواها.

ب- اللينة الرقيقة، السين، الفاء، العين

خلافًا للنونات النحوية التي لانت لوظيفتها النحوية لانت السين والفاء والعين لخصائصها الصوتية فقلت نسبياً في أشعار الشيخ المجودة رغم أنها تظل لديه من القوافي المعجبة.

• **السين:** تشبه السين الزاي والصاد في كونها من حروف الصفي^(٣)، لكنها تختلف عنهما برقة تنجم عن توسطها بين عسر الصاد واستغلاق الزاي، فمخرجها بين مخرجي الزاي والصاد، والزاي مجهور وهي مهموسة، والصاد مطبقة مستعلية بينما توصف هي بأنها منفتحة مستقلة. ورقتها تجعلها من الحروف الشائعة^(٤) في الشعر العربي، لكنها قليلة في أشعار الشيخ، فالسقط لا يضم إلا سينيتين (٢،٤٤٪) مكسورتين المجري. والسين المكسورة مرتبطة في الذاكرة النقدية بسينية البحرني التي وسمها ابن المعتز بسلاسل الذهب^(٥)، وهي قصيدة رقيقة زادت لها ليونة الخفيف رقة،

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧.

(٢) الكشف: ١٣٧/١.

(٣) موسيقى الشعر. ص ٢٤٨.

(٤) انظر للمصدر أخبار البحرني: ص ٧٢ - ٧٣. والقصود قول البحرني: (صنت نفسي عما يدنس نفسي).

انظر ديوانه: ١١٥٢/٢.

لكنها - رغم خبرة الشيخ بقوافي البحري - لم تترك أي صدى في السقطيات لأن تباديه كان يفرض عليه الجزالة والابتعاد عن كل مظاهر الرقة المفرطة. وركوبه البسيط والكمال في سينيته - لشرف الأول وقوة الثاني - كانت تقوية لهذا الروي وتخفيفاً لليونته، وقد بدا أثر هذه التقوية واضحاً في بساطياته التي كان ركوب الطويل فيها إيماً إلى ما تحتاج إليه السينيات من عناية وتفخيم، لتكون جيدة مخصصة من انحناء الطرائق الحضرية كما هو واضح في قوله:

لولا تحية بعض الأربيع الدرس

ما هابَ حدَّ لساني حادث الحبس^(١)

ولم يكن لمذهب التبادي الشعري أية سلطة على الشيخ عندما تكلف نظم اللزوم، ولذا نجد السين تحتل فيه مكانها الحقيقي بين القوافي المعجبة بعد النون بـ ٧٩ قطعة (٤،٩٨٪) ركب فيها الأوزان الجزلة^(٢). وورودها فيه في الرتبة السادسة بعد القوافي الشريفة يدل على أنه كان يعدها - إذا ما اختار الشاعر التحرر من قيود التبادي - رؤياً عذباً رقيقاً يحسن الشعر ويحببه إلى الأسماع. ويبدو هذا التعارض بين التبادي ورقة السين واضحاً في أن الشيخ - بعد عودته إلى تجويد النظم متبادياً في الدرعات - لم يأت إلا بسينية واحدة (٣،٢٣٪) مطولة، حرص فيها على الجمع بين قوة الضمة وجلبة التأسييس ووزانة الكامل، لتخليصها من الفاضل من رقتها وجعلها مناسبة للنفس الحماسي المتبادي الذي اصطبغت به درعاياه. وقد استطاع أن يجعل هذه السينية الفاردة من بين أجود ما نظمها في شعره كما يتجلى في قوله:

مهزت الفتاة الأحمسئة نثرة

على أن أقراني غضاب أحامس

بقية أبدان ضوافٍ كانها

نضتها السواعي واكتستها الفوارس^(٣)

(١) سقط الزند / ش: ص ٦٨٩.

(٢) ٢٠ من الطويل، و٢٣ من البسيط، و١١ من الوافر، و١١ من الكامل.

(٣) الدرعات / شروح السقط: ص ١٩٤٧.

●● الفاء: حرف تفش مهموس يشارك الباء والميم في المخرج الشفوي كما يشاركما في الذلاقة، وكان المفروض أن تكثر الفاء في القوافي كثرتها فيها، لكنها رغم اقترابها منهما تظل لينة بالقياس إلى قوتها، فهي مهموسة وهما مجهوران، وهي رخوة وهما شديدان. وقد نجم عن كونها شفوية مهموسة متفشية أنها صارت ضعيفة في السمع مفتقرة إلى القوة الصوتية التي يحتاج الشاعر إليها في أواخر الأبيات، ولذلك قلت في الشعر رغم كثرتها^(١) في أواخر الكلمات، فقلت لا تعود إلى عسرها من حيث هي صوت، ولكن إلى صعوبة التخلص من ليونتها. وللشيخ على روي الفاء سقطيتان كاملتان (٢،٤٤٪): مقطوعة مضمومة، ومطولة مكسورة المجرى عدها القدماء من بين أجود قصائده، وأعني مرثيته في أحمد الموسوي والد الشريفين الرضي والمرتضى التي كانت السبب في إعجاب البغداديين بشاعريته وأعترافهم بفضله، ومطلعها:

أودى فليت الحادثات كفافُ

مالُ المسيفِ وعزيرُ المستافِ^(٢)

وتأخر تاريخ نظم هذه الفائية يجعلنا نعتقد أنه ظل يؤثر طيلة نظمه السقطيات تحامي هذا الروي للينه كما تحامى حروفاً أخرى لعسرها.

ولم تشغل الفاء في اللزوميات نفسها حيزاً واسعاً، فالفائيات فيها لم تتعد ٣٢ قطعة (٢،٢٪) بدا فيها الشيخ متساهلاً في ما اختاره لها من الأوزان وإن كان البسيط والوافر الجزلان قد اقتسما نصفها، فالطويل الذي كان يعده ملك الأوزان لم يُركب إلا في واحدة منها، وركب الكامل رغم قوته في ثلاث منها فقط. أما الدرعيات فقد خلت من هذا الروي مطلقاً (٠٪) لضعفه بالقياس إلى بداوة صياغتها ومضمونها المحمس.

(١) انظر المرشد: ٤٩/١.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٦٤.

●●● العين: تنتسب العين إلى القوافي التي وصفها الشيخ بالذلل^(١) لكثرتها في الشعر، وكان المفروض أن تكثر في أشعاره كثرة القوافي الشريفة، لكن ما نظمه عليها في السقط لم يتعد أربع قطع (٤،٨٧٪)، وهو عدد ينيب بأنه أثر التقليل منها رغم ذلها وسهولتها. ويبدو أنه كان يجدها لمخرجها الحلقي قريبة من العسر ومفتقرة إلى السهولة المطلقة التي توافرت في أخواتها الذلل، فهي قريبة من الحاء من حيث صفاتها لأنها وإن شاركت الذلل في صفة الجهر تشاركها في الشدة والمخرج الحلقي.

وهي تعد أقصى حروف الطق، ولولا بحة في الحاء لأشبهتها لقرب مخرجها منها. ويعتبرها الفارابي من حيث الخصيصة الموسيقية كأختها من الحروف غير المصوتة التي لا تمتد بامتداد النغم، وهي لديه من الأصوات التي تبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها^(٢)، وهذا ما يجعل فيها شيئاً من العسر بالقياس إلى غيرها من الذلل^(٣) يفسر قلتها. وإذا نحن استثنينا الأبيات الثلاثة التي قالها على لسان البلخي^(٤)، نجد عينيات السقط تنتمي كلها إلى السنتين السابقتين لإعلانه العزلة، فبسيطيته: (لا وضع للرحل إلا بعد إيضاح)^(٥) عراقية بعثها عندما رحل إلى بغداد إلى الإسفرائيني يستغيث به، وطوليته: نبي من الغربان ليس على شرع

يخبرنا أن الشعوب إلى صدع^(٦)

قالها وهو يودع أهل بغداد متألماً لرحيله عنها، وطوليته الأخرى:

تحية كسرى في السماء وتُبّع

لربك لا أرضى تحية أربع^(٧)

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦ - ٤٨٧.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٣) انظر المرشد: ٤٧/١.

(٤) قوله على لسانه: كم بلدة فارقتها ومعاش ... يذرون من أسف علي دموعا. سقط الزند / ش: ص ١٦٨١.

(٥) سقط الزند / ش: ص ٧٤١.

(٦) نفسه: ص ١٣٣٢.

(٧) نفسه: ص ١٤٨٧.

كتبها وهو في طريقه من العراق إلى معرة النعمان متأسفاً على الأيام والمجالس التي جمعتها بعلماء العراق وأدبائها. وتقارب تاريخ نظم هذه العينية وتآخره إلى مرحلة الكهولة، دليل على أنه ظل طيلة نظم السقطيات يتحامى النظم على العين، وشاهد على أن هذا الروي لم يجد له مكاناً في ديوان السقط إلا قبيل الاعتزال وتطليق الشعر. والظاهرة التي تلفت النظر في هذه العينية أنها كانت كلها وليدة خاطر مهموم^(١) ملأه الخوف واليأس والحزن والندم، فعينته إلى الإسفرائيني كانت استغاثة عاجز ضرير اغتصب ماله فوجد نفسه غريباً فقيراً، والثانية كانت استسلاماً لليأس واعتراضاً بالخيبة والفشل اللذين أرغماه على الخروج من بغداد وهو حزين، بينما كانت الثالثة ندماً على الخروج من العراق والعودة إلى الشام، فلعله وجد العين أقدر الرويات على التعبير عن الهموم الحقيقية التي كانت تملأ نفسه. وما يميز هذه العينية السقطية كونها كلها مطولات حرص الشاعر فيها على تجويد الصناعة مطوعاً الروي بحصر مجراه في الكسرة وحدها، ومقوياً الإيقاع بركوب الأوزان الشريفة وحدها^(٢).

ولم تحظ العين في اللزوم متحركة وساكنة إلا بـ ٣٩ قطعة (٢٠،٤٦ ٪)، وهو عدد قليل يجعلها في الرتبة الحادية عشرة. وخلافاً لذلك احتلت في الدرعية المرتبة الأولى مع اللام والنون بأربع قطع (١٢،٩ ٪) اقتسم مجراها السكون والحركات الثلاث، وتفوق فيها مشطور السريع الرجزي عدداً على الطويل والكامل، وبدا التجويد فيها واضحاً في سريعيته المشطورة: (جاء الربيع وأطباك المرعى)^(٣)، وكاملته:

هم الفوارس بات في أذراعها

لغداة نجبتها ويوم قراءها^(٤)

ونظم الدرعية كان كما أوضحت مرتبطاً بمقصد نبيل وانفعال حماسي يرى الجهاد أسمى الأفعال، وكثرة العينية وتقدمها في هذا الديوان الصغير ينبئ بأنه

(١) انظر تفصيل القول في ظروف رحلته إلى بغداد وعودته منها، في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) طويلتان وبسيطة.

(٣) الدرعية / شروح السقط: ص ١٨٦١.

(٤) نفسه: ص ١٩٧٦.

وجدها قادرة على تصوير هذا الانفعال. وإذا نحن استأنسنا بكون عينيات السقط كانت مرتبطة هي الأخرى بما تجيش به النفس من انفعالات، أمكن تفسير ركوبه الاستثنائي لهذا الروي بأنه كان يجده أقدر على تصوير الانفعالات الصادقة منه على خدمة الصناعة الشعرية نفسها.

إن أكثر ما استعمله الشعراء قديماً وحديثاً من الرويات ما نعتة الشيخ بالقوافي الذلل، وهي قواف محببة إلى الغريزة لعذوبتها ورقتها، وقد وصفها بالقوافي المعجبة لطرب الأسماع لها. لكن انتسابه إلى مذهب التبادي الشعري وإلى عصر المعارف والعلوم، جعله يضع هذه الرويات المعجبة نفسها في رتب متفاوتة تدل على أنه كان يجد بعضها شريفاً قوياً فيركبه مطمئناً إليه، وبعضها الآخر مشوباً بالليونة أو العسر فيقبله محترساً. وإذا كان ذكر العين ضمن الذلل يدل على عدم نفوره من القوافي التي وصفناها بالمقبولة المستلانة، فإن كثرة ما نظمها على اللام وأخواتها تؤكد أنه كان يعد الرويات الشريفة القوية مكن العذوبة المثلى في قوافي الشعر العربي.

II - القوافي غير المعجبة: يصف الشيخ بهذا المصطلح ^(١) القوافي التي قل استعمالها في الشعر العربي أو هجرت، وهي التي سماها في قسمته الثلاثية بالنفر والحوش ^(٢). ويصفها أيضاً بالمتكلفة المتعسفة ^(٣). وتعود هذه الأوصاف كلها إلى أنها رويات تعسر في البناء أو تجفو في السمع فتتفر منها الغريزة وتصد الشعراء عنها، إلا أن يتكفوها فتشبين نظمهم. ورغم اشتراك هذه القوافي في كونها غير محببة إلى الأسماع يجعلها الشيخ من خلال تقسيمها إلى مهجور وقليل في الاستعمال، متفاوتة في نفورها وعسرها وإساعتها إلى الشعرية، فبعضها قد يطوع فينل إذا كان الشاعر فحلاً مقتدرًا، وبعضها يظل نافراً نابياً في الأسماع ولو غازله أحق الشعراء.

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

وإذا كان سقط الزند يعد الديوان الذي انتسب به إلى الشعر وجود فيه صناعته مدة طويلة قبل أن يتكلف اللزوميات، فإن الاختبار الشعري الحقيقي للرويات غير المعجبة كان في قوافي السقطيات، أما ما جربه منها في اللزوم فقد كان اختباراً نظمياً لا يحمل في معظمه أية دلالة فنية إلا أن يكون فضحاً نقدياً للجفاء والقبح.

إن التخوف من تهمة فقر المحفوظ المعجمي أصبح في عصر المعارف والعلوم يدفع الشعراء إلى ركوب كل حروف المعجم، حتى لا يحمل اقتصاره على القوافي المعجبة وحدها على العجز عن الوصول إلى ما سواها وتصيدها لقلة ما يختم بها من الكلمات، ولدرء تهمة العجز هاته لم يجد كبار الشعراء^(١) كآبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي وغيرهم بداً من المجيء بمثل الخائيات والشينيات والظائيات والغينيات، وإن كان بعضهم الآخر كآبي العلاء ومهيار قد أثر تحامي هذه الرويات المستقبحة والاكتفاء بما ترتضيه الغريزة.

وقد نفر الشيخ من ركوب الجيم والخاء وما أشبهها من الحروف النافرة لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سهلاً سجيحاً^(٢)، وحذر الشعراء من الوقوع في شرك الذاكرة المعجمية والتباهي بركوب كل أنواع القوافي، لأن أشعار القدماء الفصحاء ومن تأياهم من المحدثين تبين أن ما ارتضته غرائزهم من القوافي كان محصوراً في روايات بعينها لم يتجاوزوها إلا شنوداً.

فامرؤ القيس لا يعلم في شعره شيء (على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائره)^(٣)، والبحثري ذو شعر جم، ورغم ذلك لا يعلم في ما روي له شيء (على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في

(١) انظر دولوبين الشعراء للسمين، والمثل السائر: ١٧٨/١.

(٢) انظر: الإنباه: ٩٣/١، حيث يشير إلى سبب تأليفه «سيف الخطب».

(٣) مقدمة اللزوم: ٣٠/١.

أكثر النسخ^(١). ويبدو أن هذا التصور النقدي الجمالي لأصوات القوافي والفواصل قد وجد له صدى في الدرس النقدي بالمغرب والمشرق، فحازم يجعل التناسب شرطاً في جودة البناء الشعري، والتقيد بهذا الشرط يلزم الشاعر بأن يختار قوافي بعينها ويهجر ما سواها^(٢).

وابن الأثير يدعو الناظم والناثر إلى تجنب (ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والذال والحاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين، فإن في الحروف الباقية منوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها، والناظم في ذلك أشد ملامة لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجّه السمع لعدم استعماله)^(٣)، والشاعر في رأيه لا يعاب (إذا لم ينظم هذه الأحرف في شعره، بل يعاب إذا نظمها وجاءت كريهة مستبشعة)^(٤)، فإن كلف أن ينظم شيئاً عليها، فله أن يقول: (هذه الحروف هي مقاتل الفصاحة وعذري واضح في تركها، فإن واضع اللغة لم يضع عليها ألفاظاً تعذب في الفم، ولا تلذ في السمع)^(٥).

إن القوافي التي يركبها الشاعر لإظهار سعة محفوظه اللغوي قد تكون هي نفسها مقتل الشعرية، وأشعار الشيخ المجودة كانت مصونة من هذا التعسف. وإذا جاز أن ننسب اللواوين إلى ما اختلفت به من روايات، فإن أدل وصف يمكن أن نصف به اللزوميات أنها ديوانٌ القوافي غير المعجبة نفراً وحوشاً، أو ديوان مقاتل الفصاحة.

(١) مقدمة اللزوم: ٣٠/١.

(٢) انظر النهاج: ص ٢٢٦.

(٣) المثل السائر: ١٧٨/١.

(٤) نفسه: ١٧٩/١.

(٥) نفسه: ١٧٩/١.

١ - القوافي التضر: يستعمل الشيخ مصطلح القوافي النافرة^(١) لوصف كل القوافي التي تبشع الأشعار، لكنه في استعماله مصطلح النفر^(٢) لم يكن يقصد إلا الرويات^(٣) التي تبدو أقل بشاعة لتفاوتها في العسر وكراهة الاستعمال. وتختص القوافي النفر دون الحوش بكونها تستعمل ولا تهجر، لكن استعمالها يظل قليلاً لأن ما يصاغ منها في الغالب أبيات^(٤) قليلة لا قصائد إلا أن تتكلف. وقد يركبها الشعراء الحذاق لتطويعها فيجودون، لكن ذلك لا يتأتى للواحد منهم إلا المرة أو المرتين، ولذلك لم يكونوا يجازفون بالإكثار منها. وفي استعمال الشيخ لبعضها محتشماً ما يدل على حنره وتحذيره من مزالها.

٢ - القاف: حرف لهوي عكدي قوي في السمع لجهارته واستعلائه^(٥)، وما فيه من قلقة ينجم عن كون الناطق به لا يستطيع أن يقف عليه إلا بصوت لشدة الحرق والضغط. ولاجتماع هذه الخصائص في القاف كانت رويًا عسيرًا، ولذلك قلت في الشعر بالقياس إلى الذلل. ويرتبط روي القاف في تشبيهات الشيخ الشعرية بنعيق الغراب في قصيدته المشؤومة التي يوطئ فيها فيجعل قوافيها كلها غاق غاق^(٦)، ولا يشغل هذا الروي العسير في أشعاره المجودة حيزًا واسعًا، فالدرعيات تخلو منه مطلقاً (٠٪)، والسقط لا يضم إلا قصيدتين اثنتين (٢،٤٣٪): كاملة مضمومة من عشرة أبيات لا يبدو فيها أي أثر للجودة التي توسم بها سقطيات المشهورة، وبسيطة مطولة استطاع الشيخ فيها أن يطوع عسر القاف، فجاءت بمجراها المكسور جيدة عذبة في المسمع كأن القاف صارت فيها لتطويعه إياها من القوافي الذلل المستعذبة كما يتجلى من قوله:

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٣) وهي: الهمزة والجيم والحاء والزاي والصاد والضاد والطاء والقاف.

(٤) انظر المثل السائر: ١٧٩/١.

(٥) انظر الكشف: ١٣٧/١، ومثن الجزرية: ص ٧.

(٦) انظر سقط الزند / ش: ص ١٢٧٨، حيث قوله: من شاعر للبين قال قصيدة ... يرثي الشريف على روي القاف.

اَنْقُذْ هَنِيئًا فَاِنِّي دَائِمُ الْاَرْقِ
 وَلَا تُشْفِنِي وَغَيْرِي سَالِيَا فَشُقِ
 يَا لَلْمُفْضَلِ يَحْسُونِي مَدَائِحَهُ
 وَقَدْ خَلَعْتُ بِبَاسِ الْمَنْظَرِ الْاَنَقِ
 وَمَا اَزْهَيْتُ وَاَنْوَابُ الصَّبَا جُدِ
 فَكَيْفَ اَزْهَى بِثَوْبٍ مِنْ صَبَا خَلَقِ
 بِلَّهِ نَزَّكَ مِنْ مُهَرِّ جَرَى وَجَرَتْ
 عُثْقُ الْمَذَاكِي فَخَابَتْ صَفْقَةُ الْعُثْقِ
 اِنَّا بَعَثْنَاكَ تَبْغِي الْقَوْلَ مِنْ كَتَبِ
 فَجِئْتَ بِالنَّجْمِ مَصْفُودًا مِنَ الْاُفُقِ
 وَقَدْ تَقَرَّرْتُ فِيكَ الْفَهْمَ مُلْتَهَبًا
 مِنْ كُلِّ وَجْهِ كَنَارِ الْفَرَسِ فِي السَّدَقِ
 اَتَيْفُنْتُ اَنْ حَبَالِ الشَّمْسِ تُدْرِكُنِي
 لَمَّا بَصُرْتُ بِخَيْطِ الْمَشْرِقِ الْيَفَقِي^(١)

وتأتي القاف في اللزوميات في الرتبة التاسعة بثلاثة وخمسين قطعة (٣٠٣٤٪)، وهو عدد يجعلها أقرب القوافي النفر إلى الرويات المعجبة، وينبئ بأن الشيخ كان يعمد أقل أخواتها كراهة في الاستعمال. ولعل ركوبه الطويل والبسيط في معظمها كان تمييزاً لها، وإيماء إلى أن الشاعر الحانق قد يستطيع إذا جود الصناعة أن يجعل من هذا الحرف رغم عسره رويًا غير نافر.

ب - الضاد: يذكر الشيخ أن من المعروف بين الناس (أن الضاد يتعذر النطق بها إلا على العرب)^(٢)، وينبه على أن تلك مفهوم إذا تفقد، وقد لاحظ أثناء زيارته لبغداد

(١) سقط الزند / التنوير: ١٤٢/١ - ١٤٣، وانظر شروح السقط: ص ٦٧٣.

(٢) اللامع العريزي / للوضح: ورقة ٢٠٥٨.

أن المتفهمين من العجم لا يكونون ينطقون بالضاد صحيحة^(١). وينقل عن ابن جريد أنه كان يجعل الظاء هي المقصورة عليهم، وأن الضاد قد يستعملها بعض العجم^(٢) ويفسر هذا الاختلاف عدم اتفاق القدماء على تحديد خصائصها الصوتية، فبعضهم يجعلها كالجيم والشين من الحروف الشجرية، وبعضهم يجعلها كالطاء والظاء من الحروف المطبقة وهي حروف التفتيح^(٣)، ولعل عدم وضوح الصفات الصوتية لهذا الحرف الذي تنتسب إليه العربية كان من أسباب انصراف الشعراء عنها. ويظهر أن الشيخ حدا حذوهم في تحاميلها، فكل ما نظمها عليها في السقط (٢،٤٣٪) بيتان من الكامل، وبسيطة متوسطة من ١٢ بيتاً تبدو الرويات فيها بعيدة عن العذوبة التي تطالعنا بها لامياته وميمياته، كما يشهد بذلك قوله في مطلعها:

منك الصلوة ومنى بالصلوة رضى

من ذا علي بهذا في هواك قضى^(٤)

وتأخر رتبة الضاد في اللزوميات تأخراً واضحاً إذ لا يتجاوز ما بني عليها منها ١٢ قطعة (٠،٧٦٪)، وهو عدد زهيد ينزل بها إلى رتبة القوافي الحوش، بل إن ما نظمها الشيخ على الشين والطاء والذال على قبجها يزيد في هذا الديوان على ما نظمها عليها. ويعتبر هذا التقليل تنقيراً ضمنياً من عسرهما، فعجزها عن أن تجد لها مكاناً متقدماً في اللزوم - رغم تساهل الشيخ فيه - يعد دليلاً على أنه اقتنع بأن هذا الروي الجافي لا يطوع. ويشهد على ذلك أنه لم يسمح له عند عودته إلى الشعر المجود بالتسلل إلى درعياته (٠٪).

(١) اللامع العزيمي/ الموضح: ورقة ٢٥٨.

(٢) نفسه: ورقة ٢٥٨.

(٣) الكشف: ١/١٣٧.

(٤) سقط الزند / ش: ص ٦٥٤.

ج - الهمزة: حرف هجين^(١) اختلف القدماء فيه فألحقه بعضهم بحروف اللين، وألحقه بعضهم الآخر بالحروف الحلقية^(٢). ويرجع الشيخ هجئة الهمزة إلى أنها (تُبدل العين وتجعل بين بين، وتكون تارة حرف لين وتارة مثل الصامت الرصين، فهي لا تثبت على طريقة ولا تدرك لها صورة في الحقيقة)^(٣)، ويعد هذه الهمزة مسامحة منها لا تشاركها فيها الحروف الأخرى^(٤). وأكثر ما تستعمل الهمزة في القوافي ممدودة لخفتها النسبية في السمع بالقياس إلى الصور الأخرى للهمزيات، ورغم ذلك يحذر الشيخ الشعراء من ركوبها مصرحاً بأن المد (في القصائد سبيل منكوب)^(٥). وهو لا يقصد عسر الهمزة من حيث هي صوت، ولكن عسرها من حيث هي حرف لا تدرك له صورة واحدة ثابتة، فالهمزة كما بين هو نفسه في كلامه السابق لها ثلاثة أوجه^(٦): التحقيق عندما تعطى حقها من الإشباع فتكون حرفاً صامتاً، والتخفيف عندما لا تعطى حقها من الإشباع فتكون ليناً، لكنها تكون بين بين مصرفة بمنزلة سائر الحروف التي تحرك، ثم التحويل الذي تصبح به ياء أو واوًا، والوجهان الأخيران متشابهان في الخط وإنما تحكمهما المشافهة، وإليهما يشير الشيخ باللين والنبر في قوله:

لعبت به أيامه فكأنه

حرفٌ يلين في الكلام وينبر^(٧)

وطبيعة العلاقة بين الهمزة والنبرة أن (النبرة هي أيضاً همزة بوجه ما، وبينهما فرق يسير)^(٨)، لكن هذا الفرق اليسير كاف عند بناء القوافي لتضليل أذنق

(١) المرشد: ٦٤/١.

(٢) انظر الكشف: ١٣٩/١، ولسان العرب: باب الهمزة.

(٣) رسائله / عطية: ص ٣٧.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٦ - ٤٩٧.

(٥) رسالة الغفران: ص ٤٨٥.

(٦) انظر لسان العرب: ١٩/١.

(٧) اللزوم: ٤٤٥/١. وانظر قوله في: ٧٩/٢: خففي الهمز في النواثب عني ... واحمليني على قراءة ورش.

(٨) انظر الموسيقى الكبير: ص ١١١٧.

الشعراء وجرهم إلى عيوب يفضحها الإنشاد. فالفعل يفاجيء في أحد أبيات ابن أبي حصينة^(١) ((مهموز في أول البيت، وفي آخره لا يهمز لأن الهمزة تصير باطلة، ولا اختلاف في أن ذلك جائز. ومنه قول عبد الرحمان بن حسان: (... يضجج رأسه بالفهر واجي)، فأصله واجئ بالهمز، ولكنه خفف لأجل القافية^(٢)، والتخفيف الذي يشير إليه الشيخ هو التحويل الذي ذكره أبو زيد الأنصاري^(٣)، وهو نفسه ما يصفه البطليوسي بالتخفيف البدلي في شرحه لقول أبي العلاء:

حرامٌ أن يـراقَ نجيعُ قرنٍ

يجوب النقع وهو إلّٰي لاجي

فالشاعر قد أراد - في رأي الشارح - «لاجي» (فخفف الهمزة تخفيفاً بدلياً، أعني أنه أبدلها ياء محضة فلذلك جعلها إطلاقاً، ولو خففها تخفيفاً قياسياً لم يجز أن يجعلها حرف إطلاق، لأن الهمزة إذا خففت تخفيفاً قياسياً فهي في حكم المخفف، والإطلاق لا يكون إلا بحروف اللين أو بالتثوين في بعض اللغات)^(٤). ومقصوده أن التخفيف القياسي يجعل الهمزة بين بين كما ينطق بها في قراءة ورش^(٥)، وورودها كذلك يخل بالوصل الذي يجب أن يكون مدّاً صريحاً أجوف، ولذلك وجب حمل التخفيف في مثل هذه القصائد على الإبدال. وإبدالها مطرد في كل ما أشبه قول الشيخ:

يهونُ عليّ والحدنانُ طاغٍ

اتنذرني الفوارسُ أم تفاجي

(١) قوله: على ملك يفاجئ كل خطب xxx فيقهر بالعزيمة من يفاجي، ش. ديوانه: ١١٣/١.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.

(٣) انظر لسان العرب: ١٩/١.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٧٢٧، والبيت من الدرعيات. انظر نفس الصفحة.

(٥) انظر لسان العرب: ١٨/١، حيث التنبيه على أن التلحق بالهمزة بين بين تحكمه المشافهة ويكون رسمه في الخط واحداً. وانظر: ١٩/١، حيث النص على أن للهمز ثلاثة أوجه: التحقيق والتخفيف والتحويل.

فقد (أراد تفاجيء بالهمز، فخفف تخفيفاً بدلياً لا قياسيًّا، ولذلك جعلها إطلاقاً.
ولولا ذلك لم يجز)^(١). ومثل ذلك جعلها ردفاً في قوله:

على أممٍ إني رأيتك لأبساً

قميصاً يحاكي المساء إن لم يساوه^(٢)

لكن حكم التخفيف في الوصل أو الرفع والتأسيس ليس واحداً من حيث
الجواز عندما تكون الهمزة هي الروي، فالبحتري قد أتى في إحدى همزياته مع ما
بناه على مثل سمائه بقوله:

أعطى القليلَ وذاك مبلغُ قدره

ثم استردَّ وذاك مبلغُ رائيه

فقد أراد رأيَه فقلب الياء همزة، ومنهـب الشيخ أن حال (الياء ها هنا مع الهمزات
في مائه وسمائه أقبح من حال الواو في قوله «شاوك»، لأن الهمزة ها هنا روي
وتغييرها قبيح. والاختلاف في صيرورتها ياء كالاختلاف في الواو)^(٣). ومقصود
الشيخ أن جعل الهمزة ليناً أو العكس يعد عيباً، وأن الجمع بين الياء والهمزة في نفس
القصيدة عيب كذلك، إلا أن الجمع بينها وبين الواو في مثل قول نفس الشاعر:

يأبى سـمـوْكَ واعـتـلاؤْكَ

إلا الـتـي فـيـها سـنـاؤْكَ

عـمـري لـقـد فـتـ الرـجـا

ل و بـانَ يـومَ السـبـقِ شـاؤْكَ

يكون أقل قبحاً لأنها تكون تخيلاً يجوز تغييره^(٤). ومصدر القبح لديه هو التباعد

(١) شرح البطليوسي/ ش: ص ١٧٣٩. والبيت من نفس الدرعية الجبمية.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٠٩.

(٣) عبث الوليد: ص ٣٢. ولنظر البيت في ديوان البحتري: ٢٩/١.

(٤) نفسه: ص ٣١. ولنظر البيتين في ديوان البحتري: ٣٧/١.

بين الهمزة المحققة في مثل سمائه والياء الخالصة في مثل رأيه، لوجود منزلة متوسطة بينهما تحقق فيها الهمزة وتسهل فتكون بين بين، لا هي بالصامت ولا باللين الصائت. وينجم عن هذا أن الشاعر الذي يخفف الهمزة في اليائيات^(١) مثلاً ليجعلها ياء، يخرج إلى المنزلة الوسطى ولا ينتقل إلى الياء الصريحة، وأن من يقلب الياء همزة في الهمزيات يخرج إلى نفس المنزلة البين بين ولا يجعلها محققة مشبعة. والخط لا يفضح هذا العيب، لكن تمثل الأبيات منشدة يكشف عن أن الهمزة المسهلة تصبح رويًا ثانيًا في نفس القصيدة إلى جانب الهمزة المحققة في الهمزيات، أو إلى جانب الياء الصريحة في اليائيات، والجمع بين أكثر من روي في القصيدة الواحدة يعد من أشنع عيوب القافية^(٢).

ولذلك حذر الشيخ الشعراء من سبيل الهمزة المنكوب الذي يغرر بأحذق الشعراء. فالشرك الذي وقع فيه البحرى باستعماله ياء رأيه مهموزة (رائه) في القوافي مع مثل سمائه ومائه، قد وقع فيه أبو تمام نفسه في قوله مستعملًا نفس الكلمة:

لَسْتُ الْفَتَى إِنْ لَمْ تُعَرِّ مَدَامْعًا

مِنْ مَائِهَا وَالْوَجْدُ بَعْدَ بَمَائِهِ

وَإِذَا رَأَيْتَ أَسَى امْرِئٍ أَوْ صَبْرِهِ

يَوْمًا فَقَدْ عَايَنْتَ صُورَةَ رَائِهِ

وهذا لدى الشيخ (شيء) استعمله الطائي وغيره، فأما مذهب سيبويه في تلك فإذا حمل عليه كان كالعيب، لأنه لا يجعل همزة حوإائه وما كان مثلها إذا خفف في هذا الموضع ياء خالصة ولكن يكون بين بين. وياء رأيه ياء خالصة لا يجوز قلبها إلى الهمزة في هذا الموضع فيقع الاختلاف في الروي. فأما غير سيبويه فلا يبعد في مذهبه أن

(١) أو في الواويات لتكون الهمزة واوًا.

(٢) انظر خاتمة هذا البحث، وانظر الإقناع: ص ٨١، والعمدة: ١٦٦/١، حيث يسمي العلماء هذا العيب بالإكفاء أو الإجازة / الإجارة.

يجعل همزة حوائه ومثلها إذا خفف ياء، وهو مذهب ضعيف. ونحو من ذلك ما جاء في شعر أبي النجم لأنه قال: (هل تعرف الربيع عفت جواؤه)، وقال فيها: (وعز شأو المغربين شأوه)، فواو شأوه لا يجوز أن تهمز، وهمزة «جواؤه» لا يجوز أن تجعل واوا خالصة^(١). وتضعيف مذهب من خالفوا سيبويه يدل على أنه كان يعد مثل هذا التقريب بين الهمزة المخففة البين بين، وبين الياء الخالصة في قوافي القصيدة الواحدة جمعاً معيماً بين رويين مختلفين لا يقبله ولو كان الاستعمال لشاعر مصطفى كآبي تمام.

وقد حاول ابن المستوفى كعائته في الاستدراك على الشيخ رد هذا الرأي، متعللاً بأن المنشد (إذا جعل همزة «حوائه» ياء خالصة ولا تكون بين بين جازت أن تقع رويًا مع ياء «رأيه»، لأنه ياء خالصة في الأصل)^(٢). وكلامه يبدو تحصيل حاصل لأن هذا الرأي لم يغب عن بال الشيخ، لأنه ذكره وأشار إلى ضعفه بالقياس إلى مذهب سيبويه. والمستغرب أن ابن المستوفى وهو يتصيد الهفوات يعود فيردد نفس الكلام الذي انتقده مبتهجا بما اعتقد أن الشيخ قصر فيه، كما يتجلى من قوله مستدركاً على الشيخ: (وقوله: «لا يجوز قلبها في هذا الموضع» بعيد من القول الصحيح، لأنه لا يجوز قلبها أبداً إذ ليست بهمزة، والهمزة إذا كانت بين بين كانت في حكم المخففة، وإذا كانت كذلك لم يجز مع ياء «رأيه» الخالصة فيختلف الرويان... وأغفل أبو العلاء رحمه الله القول في همزة رائه، وهي في هذا الموضع لا تكون إلا مبدلة، لأن المخففة^(٣) في حكم المحققة بدليل رويًا ونؤي إذا خففا. قاله أبو الفتح ابن جني)^(٤).

ودلالة الموضع في كلام الشيخ ليست هي الدلالة الصرفية التي فهمها ابن المستوفى، لأنه يقصد به ورودها رويًا لا وصلًا كما في قوله لاجي وتفاجي، وورودها في موضع الروي يجعل حكمها مختلفاً عن حكمها عندما تكون في موضع الوصل

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٨/٤

(٢) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤ - هامش ٢.

(٣) يبدو أن هذه الكلمة مصحفة لأن السياق يقتضي «المحققة».

(٤) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤ - هامش ٢.

أو الردف كما أوضح في مقارنته بين قبح رائه وشاوك. وقد كان الشيخ صريحاً في إشارته إلى أن الهمزة تخفف في آخر البيت فتصير باطلة^(١) وتصبح وصلاً، وهذا ما قصد إليه البطليوسي حين فسر هذا الاستعمال في شعر الشيخ بأنه تخفيف ببلي لا قياسي، وما توهم المستدرك أن الشيخ أغفله في حديثه عن رائه ليس كذلك، لأن الهمزة ليست في موضع الوصل حتى تحمل على الإبدال كما ظن. ويبدو أن الشيخ كان يعتقد بأن رويّاً كهذا تحف به المزالق أولى بأن يتحاماها الشعراء ويحترسوا منه لأن سبيله كما قال منكوب، وقلة عدد ما ركبه منه في متنه الشعري يدل على أنه كان ينتكبه، فالسقط لا يضم إلا همزية واحدة (١,٢١ ٪) ممدودة تعود إلى مرحلة الشباب ركب فيها الطويل، وضم مجراها فاكسبت قوة تناسب الفخامة التي تطلبها الفخر كما يتبين من قوله في مطلعها:

ورائي أمامٌ والأمامُ وراءُ

إذا أنا لم تكبرني الكبراء^(٢)

وتأتي الهمزة في اللزوم في الرتبة الرابع عشرة بـ ٣٠ قطعة (١,٨٨ ٪) متحركة وساكنة، اقتصر فيها على الأوزان التي ركبها في القوافي الشريفة أي الأوزان الجزلة شريفة وقوية، وعلى السريع والخفيف، وكأنه كان ينصح الشعراء بجعل هذه الأوزان سبيلاً إلى التغطية على هجنتها. أما الدرعايات فتبدو الهمزة فيها منافسة للراء والباء وهما الرويان الشريفان، فقد جاء بها الشيخ في قطعتين (٦,٤٥ ٪) اثنتين: بسيطة مكسورة المجرى ومنسرحية مفتوحة، لكن هذه المنافسة تظل صورية لأن مجموع أبياتهما لا يتجاوز ١٩ بيتاً. وما يلاحظ فيها أن الشيخ اختار لهما الضمة التي جاء بها في الهمزية السقطية، وأتى بهما غير مردوفتين خلافاً لها، وهو استعمال يوحي بأنه أراد تطويعهما غير ممدودتين. وبرودة المنسرحية تطالع المتلقي من قوله في أول أبياتها:

(١) انظر ما تقدم، وشرح ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.

(٢) سقط الزند / ش: ص ٣٩٢.

قل لسنانِ القناةِ كيفَ رأى

أخلف ما كان في الطعانِ وائى^(١)

أما البسيطة فقد جعلتها الكسرة رغم قصرها نموذجًا لما يمكن أن يكون عليه تجويد الهمزيات كما يتبين من قوله:

أعطيتِ عمرًا وكم أفنيتِ من ملإ

وإن صمئتِ فكم خبّرتِ من نبأ^(٢)

لكن نجاحه في تطويعها لا ينفي عنها كونها تظل لديه رؤيًا يحترس منه لكثرة زلل الشعراء فيه.

د الحاء: صوت حلقي مهموز غير شديد، وهو لدى الفارابي صامت ييشع مسموع النغم إذا اقترنت به لأنه لا يمتد بامتدادها^(٣). والشيخ يعده حرفًا بعيدًا عن السهولة التي ترتاح إليها الأسماع^(٤)، ويذكر في سياق هزله الجاد أن الشاحج لو نظم بيتًا أو بيتين لجعل الروي حاء لأنها من شكل صوته^(٥). ولم يأت في سقط الزند إلا بحائية واحدة (١٠٢١٪) أجاب بها عن قصيدة من نفس الوزن والروي، وهي مطولة جمع فيها مجودًا بين عذوبة الوافر وامتداد الفتحة. وبعض الفضلاء يرون أن مجيء الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء، قبيح للغاية ويسبب البحة في الإلقاء^(٦)، لكن الجودة في حائية الشيخ بينة، وطولها المتميز دليل على أن غريزته جعلته يحس بأنه استطاع أن ينلل فيها عسر هذا الروي، ويشهد على ذلك قوله فيها:

(١) الدررعات / شروح السقط: ص ٢٠٠٨.

(٢) نفسه / شروح السقط: ٢٠١٣.

(٣) للموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٤) انظر الإنباه: ٩٣/١، حيث يشير القفطي إلى أن أبا العلاء نوع الحروف التي تعتمد عليها سجعات كتابه سيف الخطب، لأن الكلام

المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سجيحًا سهلًا.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٦) انظر المرشد: ٦٩/١.

الآخ وقد رأى برقاً مليحاً
سرى فأتى الخُمى نضوا طليحاً
كما أغضى الفتى ليزنوق غمضاً
فصادف جفنه جفنًا قريحاً^(١)

ولعل وقوع الحاء بين الوصل والردف كان وراء بعدها عن القبح الذي يشير إليه الناقد، ويقوي هذا أن عنوبتها تزداد كلما أتى الردف ياء، وكثرته في القصيدة تنبئ بأن الشيخ كان يجده الأليق بالحائثات المفتوحة المجرى كما وجد الألف محسناً للحائثات المكسورة. فاستحسنه حائية عبيد^(٢) ينبئ بأنه كان يرى وقوعها بين مد سابق ومد لاحق سبباً في حسن مسموعها وصلاحها للتلحين، خصوصاً إذا تباعد المدان.

وتأتي الحاء في اللزوم متحركة وساكنة في الرتبة الخامسة عشرة بتسعة وعشرين (٢٩) قطعة بنى نصفها على الطويل والبسيط، وبدأ فيها ميالاً إلى تقديم المنسرح والمتقارب على الوافر والكامل. أما الدرغيات فقد اكتفى فيها بمقطوعة^(٣) من خمسة أبيات منحها الضم والتأسييس بعض البروز، لكنها لا ترقى إلى جودة سقطياته.

هـ - الزاي: صوت أسلي صافر يجمع بين الجهارة والرخاوة، وقد اكتملت خصائصه في السين فقل في الشعر وكثرت. ولم يستقبح الشيخ الزاي صراحة، لكن ذكره لرائية الشماخ مقترنة بقوافي رؤية والعجاج التي وصفها بأنها نافرة غير معجبة^(٤)، ينبئ بأن غريزته لم تكن تترتاح إليه رغم أن الأصمعي جعل هذه الزائية أجود ما

(١) سقط اللزود / ش: ص ٣٣٧.

(٢) قوله: ودع ليس وداع الوامق اللاحي ... قد فنكت في فساد بعد إصلاح. انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٤.

(٣) قوله في الدرغيات / شروح السقط: ص ١٩١١: ربيع أبي سعد حملت وقد أرى .. وإني بطن السمهري لرامح.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

قيل على هذا الروي^(١). ويستشف ذلك من قوله على لسان ابن القارح مخاطبا الشماخ:
(لقد كان في نفسي أشياء من قصيدتك التي على الزاي...)^(٢). وللشيخ في أشعاره
المجودة زائية واحدة (١،٢١٪) خص بها السقط دون الدرعات (٠٪) وركب فيها الرجز
المقصد وكأنه وجد سرعته وخفته الإيقاعية المعتدلة أنسب للزائيات من غيرها، فالإنشاد
الرجزي المقصد يجعل الزائيات تبدو كالملخصة من عسرها كما يتبين من قوله:

أهاجك البرق بذات الأمعر

بين الصرارة والفراة يجتزي

وعدتني يا بدرها شمس الضحى

والوعد لا يشكر إن لم ينجز

يستقصر العيس على بعد المدى

وهن أمثال الطباء النقر

والبدر قدمد عماد نوره

والليل مثل الأدهم المقفر^(٣)

وتحتل الزاي في اللزوم الرتبة السابعة عشرة بعد معظم أخواتها النفر بـ ٢٣
قطعة (١،٤٤٪) يظهر من تفوق الخفيف فيها مع الكامل على الطويل والبسيط والوافر،
أنه كان يحس بأن قوة الأوزان الشريفة وعذوبتها لا يغيران كثيراً من وقعها في
السمع. ورغم التزامه بتكلف المجيء برويات اللزوميات ساكنة ومحركة بالحركات
الثلاث لم يقيد الزاي إلا في قطعة واحدة^(٤)، وهو ما يوحي بأن أبشع صورها الصوتية
لديه صغیرها وأزیزها عندما تسكن.

(١) فحولة الشعراء: ص ٥٣، حيث قوله: (ما قلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ ولو طالت قصيدة
المتنخل البشكري كانت أجود منها).

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٣٨.

(٣) سقط الزند / ش: ص ٤١٤ - ٤٢٢.

(٤) قوله في اللزوم: ٦٣٦/١: بقائي الطويل وغيبني البسيط ... وأصبحت مضطرباً كالرجز.

و - الطاء: صوت مفخم^(١) يشارك التاء في الشدة والمخرج النطعي، ويختلف عنها بكونه مجهورًا مطبقًا مستعليا، بينما توصف هي بأنها مهموسة منفحة مستنفلة. وتوصف الطاء بأنها من الحروف المحقورة التي تحقر في الوقف وتضغط عن مواضعها، وتعتبر من حروف القلقة التي لا يوقف عليها إلا بصوت لشدة ما يقع عليها من حقر وضغط. وإذا كانت صفاتها هاته قد مكنتها من أن تمتص في أوائل الكلمات خصائص التاء في مثل (اضرب / اضطرب)، فإنها غالبا ما تترك لها مكانها في أواخر الكلمات لقوتها وفخامتها المفرطة، وهي نفسها الخصيصة التي تجعلها في القوافي جافية. وقد نص الشيخ على أنها روي نافر غير معجب^(٢)، فشعره المجود لا يتضمن إلا طائفة واحدة اختص بها السقط (١٠٢١٪) دون الدرعايات (٠٪). والطريف أن الطاء التي جعلها من القوافي غير المعجبة تعد من بين آخر الرويات التي ركبها قبيل أن يعلن تويته من الشعر، والعلة في ركوبها أنه خاطب بها أحد علماء العراق المتبحرين في اللغة.

وقد وفر لطائفته المطولة هذه كل مظاهر العناية والتجويد، فركب فيها الطويل لشرفه وعذوبته واختار الضمة لقوتها، وانتقى الصور والأخيلة وبدئ المعجم وفخم الجمل الشعرية، مطوعًا بكل ذلك نفور الروي ومذبيًا فخامته الزائدة وسط فخامة الصياغة البدوية، وكأنه أراد أن يجعل مسك ختام السقطيات يفوح من عسر الطاء نفسها كما يستشف من قوله:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطو
يظللهم ما ظل ينبته الخطُ
رجوتُ لهم أن يقربوا فتباعوا
والا يشطوا بالمزاري فقد شطوا^(٣)

(١) الكشف: ١٣٧/١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) سقط الزند / ش: ص ١٦٠٦ - ١٦٠٨.

وتنزل رتبة الطاء في اللزوم عن رتبة القاف والجيم والهمزة والحاء، فعدد الطائيات فيه لا يتجاوز ٢٤ قطعة (١٠٥١ ٪)، لكنها متقدمة على الزاي والصاد والضاد. والأوزان الجزلة هي الغالبة في طائيات اللزوم، فثلثاها مبني عليها وإن كان التقدم فيها للبسيط والكامل. وتنبئ كلفة التزام الحركات الثلاث والسكون في هذا الديوان بأن الطاء سترد بهذه المجاري كلها، ورغم ذلك نلاحظ أن كونها من حروف القلقة المحقورة قد جعل الشيخ يكتفي بالتمثيل لها ساكنة بلزومية وحيدة، إيماء منه إلى بشاعة وروها مقيدة.

ولعل ما يلفت النظر في هذه القطعة أنه التزم فيها قبل الطاء حرفاً آخر من حروف القلقة هو القاف، وكأنه أراد أن يجرب مدى قدرة هذا الحرف على امتصاص الصوت الموازي الذي يصاحب الطاء عند الوقف عليها، وعلى التخفيف من عسرها ساكنة. ويظهر من قلة عدد الأبيات الأربعة التي اكتفى بها أنه وجد هذا العسر أرسخ من أن تخففه القاف أو غيرها، كما يتضح من قوله فيها:

يغني الفتى ملبساً يُسَنَّنُهُ

وقوئُهُ في دجى الظلام فقط

وحظُّه أن يكون منفرداً

كطائر لا يراعِ أين سقط^(١)

ز - الجيم: حرف شجري كالشين مجهور خلافاً لها، وهو من حروف القلقة المحقورة، وخصائصه هذه تجعله من الرويات العسيرة. ويقرن الشيخ الجيم بقوافي رؤبة غير المعجبة، ويجعل ذلك إيماء إلى عدم استحسانه جيمية الشماخ^(٢). والجيم لديه من الحروف غير السهلة التي تجفوها الأسماع، وقد صرح بأنه هجرها في

(١) اللزوم: ١١١/٢

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٦٨، ورسالة الغفران: ص ٢٣٨.

فواصل سيف الخطب لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سهلاً^(١). ويظهر نفوره من عسر الجيم رويًا في هجره لها في أشعاره المجودة، فالسقط يخلو من الجيميات مطلقاً (٠ %)، والدرعيات تضم جيمية واحدة مكسورة المجرى ركب فيها الوافر، وبدأ فيها موفقا في تطويعه عسر الروي واستثمار قوته المفرطة في تبديع الصياغة وتفخيم نفسها الحماسي كما هو بين في قوله:

ألم يبلغك فتكي بالمواضي
وسخري بالأسنة والزجاج
وأنني لا يغير لي قتيراً
خضاب كالمدمام بلا مزاج
منعت الشيب من كتم التراقي
ولم أمنعه من خطر العجاج
فهل حدثت بالحرباء يلقى
برأس العير موضحة الشجاج^(٢)

ويبدو أن مجيئه بالجيم في درعياته وتطويعه لعسرها كان ثمرة للتجارب التي اختبر فيها في لزومياته مدى استجابة هذا الروي للتطويع، فقد بلغ ما نظم عليه فيها ٣٨ قطعة (٢٠،٤٠ %)، وكثرتها النسبية هذه جعلتها تبدو أبرز القوافي النافرة في هذا الديوان بعد القاف. وعندما نقارن مجرى الدرعية ووزنها بنظائرها في هذا الديوان نلاحظ أن نصف الجيميات فيه مبني على الكسرة^(٣)، وأن أربعة من الوافريات الخمس التي ركبها الشيخ فيها اقترنت بهذه الحركة، وهو ما يؤكد أن مجيئه بالجيم في

(١) انظر ما تقدم، والإنباه. ٩٣/١.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٢٠ - ١٧٢٣.

(٣) للضمومة ١٠، والمفتوحة ٧، والساكنة ٢، والمكسورة ١٩.

الدرعيات رغم كونها من الشعر المجود كان اطمئناناً إلى هذا الروي، إحساساً منه
بأن عسره قد يلين إذا ركب الشاعر الوافر وكسر المجرى. والتأمل في قوله:

وصفتك فابتهجت وقللت خيراً
لتجزيني فأدركني ابتهاجي
إذا كان التقارض من محال
فأحسن من تماحنا التهاجي

وقوله:

إذا أثنى عليّ المرء يوماً
بخير ليس فيّ فذاك هاج
وحقّي إن أساء افتراه
فلو من غريزتي ابتهاجي

يكشف عن أن هاتين اللزوميتين^(١) كانتا إرهاباً بقوله بعد ذلك في الدرعيات:

يُصبحُ نعالِبُ المِرانِ كرباً
صياح الطير تطرب لابتهاج
فلو كان المثقفُ جملةً اسمٍ
أبى الترخيمَ صارَ حروفُ هاج^(٢)

ح - الصاد: حرف صافر كالزاي والسين، ويشارك هذه الأخيرة في المخرج
والهمس، لكنه يختلف عنها بكونه من حروف الإطباق المغخمة، ولذلك خفت السين
بالقياس إليه وورقت فكثرت في القوافي خلافاً له. ويصف بعض الفضلاء الصاد
بأنها لعسرها قتب أشرس^(٣)، وقد عدها ابن الأثير من بين أشد الحروف كراهة في

(١) انظر اللزوم: ٣٧٩/١.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٢٣ - ١٧٣٦.

(٣) للرشد: ٦٠/١.

السمع^(١). ورغم أن الشيخ يعد صادية عدي بن زيد بديعة^(٢) من أشعار العرب، يبدو من تلميحه إلى تأخر صادية ابن دريد^(٣) ووصفه لصادية امرئ القيس بالكلمة^(٤) أنه كان يستقبح هذا الروي.

ويتجلى استقبحه للجيم رؤياً في هجره لها في شعره المجدد وعدم مجيئه بها (٠٪) لا في السقط ولا في الدرعات. ويبدو الحين الذي تشغله الصاديات في اللزوميات نفسها ضيقاً، فعددها لا يتعدى ١٢ قطعة (٠,٧٥ ٪) تنزل بها إلى الرتبة الثانية والعشرين، وهي رتبة تبعدها عن أخواتها النفر وتلحقها بالحوش. ومما يلاحظ في تجربته جرس الصاديات أنه اقتصر في ما التزمه قبل الروي من حروف على أصناف ثلاثة: الصاد نفسها في ثلاث قطع أصبحت فيها الفخامة مفردة كما يتبين من قوله في إحداها:

إذا قصّ أناري الفؤادُ ليحسّنوا

عليها فودي أن أكون قصيصاً

من الطيرِ أو نبثاً بأرض مظلة

وإلا فظبيّاً في الظباء حصيصاً^(٥)

واللام أو الراء في أربع منها لقبولها التفعيم ومجانستها الصاد بذلك، لكن هذا التجانس لا يقلل من عسر هذا الروي، ولكنه يزيده عسراً لما يجده المنشد من عنق في اضطراره إلى الانتقال من فخامة اللام والراء إلى فخامته، كما يتجلى في لزوميته^(٦):

(١) المثل السائر: ١٧٩/١.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ١٨٦، حيث ينعت بهذا الوصف قول عدي: أبلى خليلي عبد هند فلا ... زلت قريباً من سواد الخصوص.

(٣) قوله: يسعد ذو الجد ويشقى الحريص ... ليس لخلق عن قضاء محيص. انظر رسالة الغفران: ص ١٨٩.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٢١٦، حيث يبدى عدم ارتياحه لقول امرئ القيس:

على نقتق هيّقه ولعمرسه ... بمنقطع الوعساء بيض رصيص.

(٥) اللزوم: ٨٤/٢.

(٦) نفسه: ٨٧/٢.

لقد حرصوا على الدنيا فبابوا
فلا تُك في الحياة من الحراس
وأودعهم على كره ثراهم
فأرض القوم خالية العراس

و:

وقعنا في الحياة بلا اختيار
وخالقنا يعجل بالخلاص
ركبنا فوق أكتاد الليالي
فواها ما أخبك من قلاص

ثم القاف في خمس منها لقوتها وقدرتها على امتصاص فخامة الصاد وتقريبها من رقة السين. وإكثاره من لزوم القاف قبلها ينبئ بأنه وجدها أقدر الحروف على تليين الصاد وترقيقها، لكن ذلك لا يتأتى للشعراء إلا في سياق لزوم ما لا يلزم، وهي طريقة تحمل على التكلف لا الطبع. ولم يفت الشيخ أن ينظر إلى صادية عدي المذكورة، وذلك في قوله في فصل الصاد الساكنة:

قد عئنا الغش وأزرى بنا
في زمن أعوز فيه الخصوص^(١)

إلا أن الصاد تظل كما قيل قتباً أشرس وروياً لا يذل.

إن ما يميز القوافي الموسومة بالنفر كونها روايات متفاوتة العسر قد يفلح الشاعر الحاذق مرة أو مرتين في تطويعها، لكنه يظل عاجزاً عن تنليلها. وإذا كان الشيخ قد اختار القاف لتليين جموحها، فجمعه بينهما كان جمعاً مقصوداً بين طرفي هذه المجموعة، فالقاف هي أقلها عسراً وأقربها إلى القوافي الذلل، والصاد أجمحها وأبعدها عنها، وعدم عوبته إليها في الدرغيات دليل على أنه كان يائساً من تطويعها.

(١) اللزوم: ٨٨/٢.

٢ - القوافي الحوش: يخلص ابن الأثير من حديث عن مقاتل الفصاحة إلى أن أشد هذه الحروف كراهة (أربعة أحرف وهي: الخاء والصاد والظاء والغين)^(١)، ويجعل التاء والدال والسين والطاء دونها كراهة. وذكره الصاد معها يدل على أنه كان يخلط بين القوافي الحوش والقوافي النفر اللتين جعلهما الشيخ مجموعتين متمازيتين، فمفهوم مقاتل الفصاحة لدى ابن الأثير مستمد من التقسيم الثلاثي الذي جعل فيه الشيخ - في مقدمة اللزوم - القوافي مجموعات ثلاثاً: الدال والنفر والحوش، إلا أن الناقد خلط بين المجموعتين الأخيرتين فأصبحت لديه مجموعة واحدة عبر عنها بالمصطلح المذكور.

ويبدو أن هذا الخلط نشأ عن نظر ابن الأثير إلى اختلاف أعداد الرويات غير المعجبة في اللزوميات، وإلى تفاوت رتبها وجعله هذا التفاوت معياراً لتمييز أشدها كراهة مما دونها. فالصاد في اللزوميات تأتي في الترتيب بعد الشين والتاء والدال، وقبل الخاء والظاء والغين، وهو ما جعل ابن الأثير ينزل بها وأهلاً إلى درجة هذه الأخيرة في القبح، لكن هذا التأخر العددي - وإن سمح بمعرفة اختيار الشيخ الخاص في استعمال الصاد - لا يعد دليلاً على أنه كان يعتبرها من القوافي الحوش، فقلة هذا الروي في الشعر تعود إلى زيادة في القوة وفخامة مفرطة يجعلان الغريزة التي تحس بالزيادة والنقصان^(٢) تنفر منها، وحكمها في ذلك شبيه من حيث المعيار بحكم الألف المقصورة والواو اللتين قلتا في اللزوميات لنقصان في القوة نفر الغرائز منهما، لا لكونهما من القوافي الحوش.

وأعني بهذا الإلحاح على التفريق بين النفر والحوش أن الشيخ لم يكن يستكثر على حذاق الشعراء أن يطوعوا هذه الرويات فتصير مقبولة، فأخفاقه في تطويع

(١) المثل السائر: ١/١٧٩.

(٢) انظر قوله في تعريف الشعر: (.... تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص إبانته الحس). رسالة الغفران: ص ٢٥١.

الصاد لنفورها لم يمنعه من أن يصف صادية عدي بن زيد بأنها بديعة من شعر العرب، أما القوافي الحوش فقد كان الشيخ يأسا منها يأسه من الأوزان الركيكة لكرهاتها في السمع، ولقبجها الملازم لها الذي يعجز الشعراء فحولاً وناشئةً عن تخليصها منه، ولذلك وصفها بأنها قواف تهجر فلا تستعمل^(١).

وقد جاء بها في لزومياته - دون سقطياته (٠٪) ودرعياته (٠٪) - وهو يعلم أنها روايات لا تفلح أبداً، لكنه كان في ذلك ملتزماً بقضاء حق التأليف الذي فرض عليه أن يجعل في هذا الديوان لكل حرف من حروف المعجم فصلاً أربعة بغض النظر عن قيمته الجمالية. وإذا كانت هذه الكلفة قد جرت به إلى ركوب ما يجب أن يهجر في الشعر المجود، فإن إحساسه بتفاوتها هي الأخرى في القبح قد سمح له بأن يضعها في رتب مختلفة يومئ تباينها في العدد إلى أن بعضها أقبح من بعض، ويكشف تجريبيها عن مدى رسوخ الحوشية الصوتية فيها.

أ - الشين: حرف شجري كالجيم فيه رخاوة وتفش، وقد جعل الشيخ قبجها وهجر الفصحاء لها سبباً إلى التشكيك في شينية^(٢) منسوبة إلى النابغة الجعدي، وذلك بقوله على لسان هذا الأخير: (ما جعلت الشين قط رويًا)^(٣). والسقط واللزوميات يخلوان كما ذكرت من الشين (٠٪)، أما اللزوميات فقد جاء فيها ب ١٨ شينية (١٣، ١٪)، وهي كثرة نسبية جعلتها تتقدم برتبتها على كل أخواتها الحوش، لكن هذه الكثرة تظل صورية لأن اللزوميات الشينية في معظمها مقطوعات معدودة الأبيات. والوافر هو الوزن الغالب فيها، وإذا جازت المفاضلة بين ما تكلف وقبح، فإن أخفها على السمع وافرية جمع فيها بين الوصل والرفد كما فعل في الحائثات، فساغ بذلك أن تطول لتصبح بأبياتها العشرة أطول شينياته، ومنها قوله:

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٢) منها قول القائل: ولقد أغبو بشرب أنف ... قبل أن يظهر في الأرض ريش. انظر رسالة الغفران: ص ٢٠٨.

(٣) رسالة الغفران: ص ٢٠٨.

تذكر صالح فضباب قيس
ضباب يتقن من احتراش
فقد ظعنوا وما زجروا بصوت
فيذعرهم ولا طعنوا براش^(١)

ويظهر أنه انتهى من خلال التجريب إلى الكسرة أقدر الحركات على التقليل من قبح الشينيات، فما بناه على هذه الحركة منها عشر قطع.

ب - الثاء: حرف لثوي مهموس رخو، ولعل اجتماع المخرج اللثوي والهمس والرخاوة كان سبباً في قلة مجيئها رؤياً. ويصفها الشيخ بأنها (قليلة في شعر العرب)^(٢)، وما بني عليها من المنظوم يعد لديه (من القوافي المتكلفة والأشعار المتعسفة)^(٣)، قديمة^(٤) كانت كثائية كثير وأراجيز رؤية أم محدثة^(٥) كمنظومات ابن دريد. وكل ما للشيخ من الثائيات ١٦ مقطوعة لزومية (١ ٪) غلب عليها الطويل وتقدم فيها المتقارب على البسيط والوافر منافساً الكامل. ولعل أسهل هذه الثائيات في السمع بيتاه الكامليان:

أكرهت أن يدعى وليدك حارثاً
يا حارث ابن الحارث بن الحارث
تلك الصفات لكل من وطئ الحصا
ما بين موروث وآخر وارث^(٦)
أما ما سوى ذلك فبرودة التكلف بادية فيه^(٧).

(١) اللزوم: ٧٦/٢.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) نفسه: ص ٤٨٦.

(٤) نفسه: ص ٤٨٦.

(٥) نفسه: ص ٤٨٦.

(٦) اللزوم: ٢٥٠/١.

(٧) انظر مثلاً قوله في اللزوم: ٢٥١/١: لو نطق الدهر في تصرفه ... لعدنا كنا من التفت.

ج - الذال: حرف لثوي مجهور كالظاء وقبيح لدى الشيخ قبحها^(١). وقد جاء بهذا الروي في ١٣ لزومية (٠,٨١ %) كل قطعة منها بيتان إلا اثنتين تجاوزاً فيهما البناء الثاني، وهو ما يدل على قلة الكلمات التي تنتهي بهذا الحرف. ولهذا كان اكتفاؤه ببيتين في كل قطعة وسيلة تسمح له بتكرار نفس القوافي مرات متعددة دون أن يعد ذلك إطاء معيياً لاستقلال القطع بعضها عن بعض. ويعد البسيط الوزن الغالب فيها، فقد استنفذ نصف عددها وإن كان التعدد عديم الدلالة لصغر القطع، ولجفاء هذا الروي بدا النفس النظمي فيها وإيضاً إلا انسياً متعزراً نحس به في بيتين قائلهما يتأسف على خروجه من بغداد^(٢)، وكذا في قوله مبدئاً نفس الأسف:

شئمت يا همة عادت شامية

من بعدما أوطنت عصرًا ببغداد

ولست ذات نخيلٍ لا ولا أنفٍ

كريمة فتقولي شئني داني^(٣)

د - الخاء: حرف حلقي رخو مستعل، عسير في اللسان واضح الثقل في السمع، وقد جاء به الشيخ في تسع لزوميات (٠,٥٦ %) غلب فيها الطويل والسريع والمنسرح. والضم والفتح فيها أكثر من الكسر، ورغم ذلك نلاحظ أن الكسرة كانت أقدر كل العلامات على النقصان من ثقل هذا الروي كما يتبين من قوله:

إن كنتِ يا ورقاء مهيئة

فلا تبني الوكرَ لأفخر

ولا تكوني مثل إنسية

متى ينبها حادث تصرخ^(٤)

(١) رسالة الغفران: ص ١٦٢.

(٢) قوله في اللزوم: ٤٠٦/١: بالهف نفسي على أني رجعت إلى ... هذي البلاد ولم أهلك ببغداد.

(٣) نفسه: ٤٠٩/١.

(٤) نفسه: ٣٠٨/١.

وذلك بالقياس إلى وضوح الثقل في لزوميته^(١):

تَنَسَّكَتْ بَعْدَ الْأَرْبَعِينَ ضَرُورَةً

وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تَقُومَ الصَّوَارُخُ

و:

نُكُّوا عَلَى مَنَهِبِ الْكُوفِيِّ أَرْضَكُمْ

وَجَانِبُوا رَأْيَهُ فِي مَسْكِ طَبَخَا

هـ - الظاء: حرف لثوي مجهور رخو يراه ابن دريد حسب ما ذكر الشيخ^(٢) خلافاً للضاد هو المقصور على العرب، ويصفه الفارابي بأنه صامت يمتد بامتداد النغم كاللام والميم والنون، لكنه يبشع مسموعها^(٣) خلافاً لها. ويعد الشيخ الظاء في الشعر رويًا نافراً غير معجب^(٤) يجمع بين القبح في السمع والعسر لقلة الكلمات التي يختم بها في اللغة العربية^(٥)، وقد اعترف في تفريعه لبيتي النمر بن تولب بأنه أتى في القافية بكظ على معنى الاحتيال، فالأطعمة (تقل فيها الظاء كقلتها في غيرها لأن الظاء قليلة جداً)^(٦). وإذا نحن استثنينا القافيتين الظائيتين اللتين جاء بهما في تفريع بيتي النمر، فإن ما وصل إلينا من شعره على هذا الروي تسع قطع (٩)، واحدة منها تدخل في بناء فصول ملقى السبيل هي قوله:

أَصْبَحْتَ فِي عَمْرَةٍ وَلَهُوَ

تَجِيءُ بِالْمَيْنِ كِي تَحْظَى^(٧)

(١) انظر اللزوم: ٣٠٤/١ و ٣٠٧.

(٢) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٢٥٨.

(٣) للموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٥) انظر العقد الفريد: ٣٨٤/٥، حيث يزيد ابن عبد ربه بيتاً ظائياً متحدياً أبا دلف العجلي الذي نظم بيتين على الظاء، وزعم ألا ثالث للقافيتين لعجز الشعراء عن الوصول إلى الكلمات التي تنتهي بالطاء. وانظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٢٥.

(٦) رسالة الغفران: ص ١٦٢.

(٧) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٨. وهي مقطوعة من أربعة أبيات.

وعشرون بيتاً لزومياً موزعة على ثمانى قطع (٠.٥٠ ٪) من بيتين، إلا واحدة منها طالت فبلغت ستة أبيات. وكان نصيب ما لان من الأوزان في هذه القطع الظائية مساويا لنصيب ما قوي منها، إلا الكامل الذي جاء به في ظائيتين. ولعل أبرز ما نظمه عليها قوله:

من الناس من لفضله لؤلؤ
يبادره اللقط إذ يُلفظ
وبعضهم قوله كالخصى
يقال فيلغى ولا يُحفظ^(١)

و - الغين: حرف حلقي مستعل رخو كالخاء وقبيح قبحها، وهي لدى الشيخ من الرويات النافرة غير المعجبة^(٢)، وله عليها في ملقى السبيل أربعة أبيات منها قوله:

صاغك الله للجمال بقلب
معرض عن نصيح ليس يُصغي
لو بغيت الذي أراد بك الله
له لأعطاك فوق ما أنت تبغي^(٣)

أما اللزوميات فقد كان نصيبها من الغينيات ١٤ بيتاً موزعة على ٦ قطع (٠.٣٧ ٪) جعلها في الرتبة الأخيرة بعد كل أخواتها الحوش، وقد جعلها بيتين بيتين إلا واحدة بناها على أربعة أبيات، وقد أهمل فيها الوافر والكامل وجعل للطويل والبسيط منها ما للخفيف والمتقارب والرمل. ويبدو من قوافي الغينيات أن حقلها المعجمي جد ضيق، فالقَطْع الست رغم قلة عددها وأبياتها تكاد قوافيها تكون كلها مبنية على نفس الكلمات كما يتضح من قوله:

(١) اللزوم: ١١٢/٢. ويبدو نظر ابن الخطيب إلى هذا المعنى واضحاً في قوله عن أقسام الشعر ناثراً البيتين: (منها ما يلفظ عند ما به يلفظ، فلا يروى ولا يحفظ ...). مقدمة السحر والشعر: ورقة ٥ / تحقيق: ص ٦.
(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.
(٣) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٩. وفيه: عن نصيحة ليس يصغي، وهو تصحيف فاحش.

من عثرة القوم أن كنُّوا وليدهم
أبا فلانٍ ولم ينسل ولا بلغا
كالسيفِ سُمِّي قُطَاعًا وما ضُربتْ
به الأكفُّ ولا في هامةٍ ولغا^(١)

وقوله:

عدُّ عن شاربِ كأسٍ أسكرتْ
فهو مثل الكلبِ في الرجسِ ولغُ
والفتى ساعٍ لا قصى أملٍ
لم يزل يطلبه حتى بلغ^(٢)

وقوله:

مومسٌ كالإناءِ ينسه الشر
ب ووغدُ كائنه الكلبُ والغُ
وعقولُ ليست ترد فتيلًا
لقضاء في عالم الله بالغ^(٣)

أو قوله:

أخو سفيرٍ قصده لحدّه
تمادى به السير حتى بلغ
وبنيا كمثلي الإناءِ الخبيثِ
وصاحبها مثلُ كلبٍ ولغ^(٤)

(١) اللزوم: ١٤٥/٢.

(٢) نفسه: ١٤٦/٢.

(٣) نفسه: ١٤٧/٢.

(٤) نفسه: ١٤٧/١.

وما يبدو متميزاً في هذه الغينيات أن نصفها ورد مقيداً رغم أن الشيخ ينفر من التقييد ويستضعفه، ولعله كان يؤمن بأن الأولى بمن ركبها أن يخفف قبها بتحامي تحريكها لأن ثقلها متحركة لا يخفى عن السمع.

إن القوافي النفر والقوافي الحوش تنتمي كلها لدى الشيخ إلى مجموعة القوافي غير المعجبة، لكن ما يميزهما بعضاً من بعض أن الأولى قد تقبل في الشعر الموجود إذا طلعت. وقد أثبت الشيخ بركوبه النفر كلها - إلا الصاد - في السقط والدرعيات أن المجيء بها على قلة ليس محظوراً على الشعراء إذا أنسوا من شاعريتهم قدرة على تليين عسرها، أما الحوش فالسلامة - لديه - في هجرها، وخلو السقط والدرعيات منها إيماء نقدي ضمني إلى الموقف الذي يجب أن يتخذه الشعراء منها. وإذا كانت بعض اللزوميات قد بنيت على القوافي الحوش رغم قبها، فإن ذلك يظل مع ما بناه عليها في ملقى السبيل نظماً متكلفاً أثمرته مرحلة التحلل من التوبة التي فصلت ما بين مرحلة الانتساب إلى الشعر في السقط والعودة إليه في الدرعيات، فهذه الرويات في قوافيه وجه نظمي غير شعري فرضه التكلف وقضاء حق التأليف، وهو لدى غيره من الشعراء شاهد على سقم الذوق وضعف الغريزة، أو على كلفة التفاسيح والتشادق^(١) التي شهر بها المحدثون.

ولم يكن الشيخ في ديوانيه اللذين انتسب بهما إلى الشعر - أي السقط والدرعيات - ليقع في شرك هذه الكلف، فمذهبه الشعري وغريزته كانا يلزمانه بأن يجعل عذوبة الصياغة وانسجامها أسبق من التفاسيح، وركوب الذلل المستعذبة كان طريقه إلى إعادة إنتاج المحفوظ الشعري لأنه تقيد بالآ يقول إلا كما قال الفصحاء قديماً، ولذلك جاءت أشعاره المجودة منزهة عن كل ما يصك الأسماع من القوافي المستبشعة.

(١) انظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٢٢. وانظر: ص ١٢٠ وما بعدها.

II - اختلال البناء الصوتي؛

عنُ البطليلوسي في شرحه للسقط - وهو يرتب الديوان على حروف المعجم - أن يستعير من اللزومات وغيرها الرويات التي لم ينظم عليها الشيخ في ديوانه الأول، ولم يعلم أنه أساء بذلك إساعة صريحة إلى شعرية الديوان وأخل بالبناء الصوتي الفني لقوافيه، لأنه ساوى بين الرويات المعجبة التي استعذبها الشاعر والحروف غير المعجبة التي هجرها ونفر الشعراء منها، فجودة البناء الصوتي في القوافي لا يرتبط بركوب الرويات المستعذبة فحسب ولكن بصونه من العيوب والخلل. ويمكن أن نجعل العيوب التي تخل بهذا البناء - لدى الشيخ - صنفين: الصنف الأول عيوب يكشف عنها الذوق السليم ولا تحيط بها القواعد القياسية، ومنها كما تبين ركوب القوافي الحوش وركوب القوافي النفر دون التمكن من تطويعها، ومنها تزامم الأصوات المتشابهة في آخر البيت (مثل الضادات لما اجتمعن في قول الشاعر: (... فالزمي الخص واخفضي تَبْيَضُضِي)، فمثل هذه الضادات مثل امرأتين كانتا في مكان متضايقتين فجاءتهما امرأة ثالثة فدخلت بينهما. ومثل هذه الضادات الباءات في قول الراجز: (لأنكحن بَبْ)...^(١) وقريب من هذا ما أنشد ابن الأعرابي من قول الراجز:

أفرخ أخوا كلبٍ وأفرخ أفرخ

أخطأت وجه الحق في التخطُّط^(٢)

ومما ألزم به الشيخ نفسه في ديوان التجريب التزام حرف أو أكثر قبل الرويات، وتحامياً لمثل هذا العيب تنكب في معظم الفصول أن يكون الحرف الملتزم من جنس الروي، أما ما اجتمعت في آخره الحروف المتشابهة من فصول اللزوم فقد أتى مبدئياً على قواف ذلل مستعذبة^(٣) كالراء واللام والميم، ورغم ذلك لم يستطع مقاومة إغراء تجريب مثل هذا الاندحام المستقبّح في قوله:

(١) الصامل والشاحج: ص ٦١٠ - ٦١١.

(٢) انظر الموشع: ص ٣٥٥.

(٣) انظر مثلاً اللزوم: ٤٢٨/١، و٣٠١/٢، ٤٩١.

غدا الحق في دار تحرز أهلها
وطفت بهم كالسارق المتلصص
فقالوا ألا انهب ما لمثلك عندنا
مقيلاً وحاذر من يقين مُفصص^(١)

وقوله:

أه من الميش وإفراطه
ورب أيدي في بقاء تبين
تذكرني راحة أهل البلى
أرواح ليل بخزامى هبن^(٢)

ومن عيوب هذا الصنف الأول أيضا لزوم ما لا يلزم من الحروف لجعلها رؤيا أو روايات أخرى إلى جانب الروي الأصلي، ويقترن هذا الإخلال في شعره باللزوميات، فالقوافي في هذا الديوان المتكلف أصبحت روايات مركبة يكرر فيها الشاعر في قافية القطعة الواحدة أكثر من حرف وهو غير ملزم بذلك. وإذا كان هذا الأسلوب قد ورد في إحدى السقطيات^(٣) على استحياء فلم يبد مستقلاً، فإن اطراده في ديوان اللزوم جعله يبدو ثقيلاً في السمع ثقلاً يحول أحياناً دون الاستمتاع بالوظيفة النغمية لبعض حروف الروي التي لا تحتاج إلى حرف سابق يقويها، ومتكلفاً تكلفاً يفرض على المتلقي أحياناً أن يسلم بأن الروي^(٤) غير ما أحست به الخريزة. ولم يتقيد الشيخ في هذا البناء الصوتي المغتعل بصورة ثابتة يُتَنَّى فيها الروي مطلقاً أو يثلاث أو يربع أو

(١) اللزوم: ٨٥ / ٢.

(٢) نفسه: ٥٨٤ / ٢. وانظر قوله في: ٦٢٠ / ٢: كان إذا ما دجا ظلام ... صاح بأجماله وهاما.

(٣) انظر مثلاً: سقط الزند / شروح: ص ٨٣٦، حيث يلزم مع ألف الريف الباء والياء المشددة قبل الروي في قوافي تائيته: (الأيّات / العنبيات / غيات / القصبيات / عربيات).

(٤) انظر مثلاً: فصل الألف للمقصورة من ديوان اللزوم، حيث يغيب الشاعر نغمة الراء تكلفاً بإيهام المتلقي أن الروي هو الألف.

يزاد على ذلك، ولكنه جمع في هذا الديوان بين الاكتفاء في بعض القطع برويين كالذال والباء في قوله:

إِنْ عَذَبَ الْمَيَّنَ بِأَقْوَاهِمَ
فَإِنْ صَدَقِي بِفَمِي أَعَذَّبُ
طَلِبْتُ لِلْعَالَمِ تَهْنِيبَهُمْ
وَالنَّاسُ مَا صَفَوْا وَلَا هَنْبُوا^(١)

وبين المجيء في قطع أخرى بخمسة روايات في نفس القافية فضلاً عن الحروف اللازمة أصلاً، وذلك كقوله:

يَا أَمَةً فِي التَّرَابِ هَامِدَةٌ
تَجَاوَزَ اللَّهُ عَنْ سَرَائِرِكُمْ
يَا لَيْتَكُمْ لَمْ تُطَوِّا إِمَاءَكُمْ
وَلَا دَنَوْتُمْ إِلَى حَرَائِرِكُمْ^(٢)

واللازم في ذلك كله الروي وحده وما يصاحبه أحياناً من وصل وردف وتأسيس. ومثل هذا التكلف الذي ذمه النقاد^(٣) وإن كان شاهداً على تمكنه من أساليب النظم وقدرته على تنكب الإجارة والإكفاء، يكون إضعافاً للقافية إذا لم يأت لتقوية روي مستضعف كالتاء، لأن أهمية الروي في الشعر العربي تتجلى في كونه صوتاً متفرداً يتردد وحده متميزاً في آخر كل بيت، فإن صاحبه أصوات أخرى لازمة فحركات وحروف لين أو شبهها، تتقدمه أو تتأخر عنه فلا يزداد بها في السمع إلا وضوحاً وقوة، أما التزام ما سوى ذلك من الأحرف الصامتة قبله فإنه يجعل قوة القافية التي قد يعجب بها المتلقي عند سماعه الأبيات الأولى تتحول إلى رتابة ممولة تزيده سَجَرًا كلما توالى الأبيات.

(١) اللزوم: ١٠٧/١.

(٢) نفسه: ٤٨٧/٢.

(٣) انظر المثل السائر: ٢٦٧/١، وخزانة الحموي: ص ٤٣٤.

ولعل من الوهم والتعسف أن يفسر هذا البناء المفتعل لقوافي اللزوم بأنه محاولة جديدة لتشكيل القصيدة العربية، وبأن الشيخ كان (يريد أن يقول: إن الشعر ليس فناً عفويًا يعتمد على الطبع والفطرة)^(١)، أو يفسر بأنه تقوية لرنين القوافي بعد الإحساس بضعفها^(٢)، وظفرٌ بوقع موسيقي رائع^(٣)، وتوظيف للقيم التعبيرية^(٤)، كما أن من التعسف أن يعاب عليه أنه (لم يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد أهل العروض)^(٥)، وأنه أكثر من تكرار مفرداتها^(٦) ولم يتحام ما قبح منها وهجر^(٧)، فالشيخ قد كفى الدارسين مثل هذه الأحكام حين اعتذر عما شاب ديوان اللزوم من ضعف وتكلف، فنفي بذلك عن نفسه أن يكون فيه باحثاً عن مفهوم جديد للجودة، ولم يدع أنه أجاد فيه كما أجاد في السقط.

أما الصنف الثاني فيعد من العيوب التي تحكمها القواعد القياسية ويشير إليها علماء القوافي في مؤلفاتهم، وأعني عيب التجميع وما اصطلاحوا على وصفه بالإكفاء والإجارة أو الإجازة.

١ - التجميع: وهو لقب محدث لا يستبعد الشيخ أن يكون قدامة قد وضعه^(٨)، والمراد به الخلل الذي يلحق أوائل القصائد عندما بينها الشاعر بناءً إيقاعياً نغمياً يتوقع منه المتلقي غير ما يجيء عليه مسموع القافية، لأن المطرد في أشعار القدماء والمحدثين أن أول القصيدة يكون بيتاً مصرعاً تتبع فيه العروض الضرب قافية ووزناً

(١) تاريخ الشعر في العصر العباسي: ص ٢٨٢، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٩.

(٢) انظر القافية في العروض والآداب / حسين نصار: ص ١٤١، ١٣٨، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٩.

(٣) أبو العلاء الشاعر في اللزوميات / لريث خوري / مقالة / نقلاً عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤١٣.

(٤) انظر البناء اللفظي: ص ٦٨.

(٥) موسيقى الشعر: ص ٢٧٥.

(٦) اللزوميات: دراسة فنية: ص ٥٦٢ / نقلاً عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٦.

(٧) الصورة الشعرية عند المعري لعبد الله عووضة: ص ٥٢٠ / نقلاً عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٨.

(٨) انظر الصامه والشافح: ص ٦٩٤. وقد ورد التجميع بالخاء المنقوطة عند التنوخي، لكنه مصطلح لم يشتهر

كما توهم بعضهم. انظر مذاهب أبي العلاء: ص ٣٤٢.

وإعلالا^(١) قبل أن تستقل بحكمها لأن (التصريع فرع)^(٢)، أو بيتاً مقفى توافق فيه العروض الضرب مع بقائها على ما تستحقه في نفسها من الحكم الثابت^(٣).

ويصف الشيخ الفرق بين التصريع والتقفية بأنه فرق صناعي لأنه ليس مما روي عن المتقدمين^(٤)، ويذكر أن وجه الاستعمال عند المتأخرين أن التقفية تكون لما اعتدل شطراه والتصريع لما هو متشاول الشطرين^(٥). ويتضح من اشتقاق لفظة التصريع أن المقصود منه جعل الصدر والعجز في أول القصائد مصراعين^(٦) لباب يعد المدخل الموسيقي إلى البناء الإيقاعي، ويُعرّف في الحين نفسه بالبناء الصوتي الذي اختاره الشاعر لقوافيه، ولذلك صرح الشيخ بأن (ليس للتصريع في غير الأوائل فضيلة)^(٧)، لأن أصل البدء به في رأيه أن (القاتل أراد أن يعلم السامع أن كلامه منظوم فجاء بكلمة تدل على أنه مقف)^(٨).

والعلماء مجمعون على أن ذلك يكون للدلالة على ابتداء القصيدة والإعلام قبل تمام البيت بالأخذ في بناء الشعر^(٩) والخروج من المنتور إلى الموزون^(١٠). وقد عيب قول أبي الطيب المشهور (من جهة التصريع، لأنه لا يستعمل إلا في أول القصيدة

(١) انظر العيون الفارزة: ص ٥٢، وانظر ص: ٥٣، حيث يقترح المؤلف تعريفاً أدق من هذا. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢، حيث يصف الشيخ التصريع بأنه إرادة من القائل إعلام السامع أن كلامه منظوم، من خلال المجيء بكلمة تدل على القافية، وينقل عن بعض المتأخرين جعله التصريع لما كان شطراه ليسا بالمعتلين من قبل أن يصرع

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٨.

(٣) العيون الفارزة: ص ٥٣. وانظر العمدة: ١٧٣/١. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢، حيث ينقل عن بعض المتأخرين وصفه التقفية بأنها تكون (لما اعتدل شطراه من قبل أن يكون مقفى)، وانظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٦) انظر العمدة: ١٧٦/١.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٨) نفسه: ص ٣٢٢.

(٩) العيون الفارزة: ص ٥٢.

(١٠) العمدة: ١٧٤/١.

لا في حشوها إلا عند الخروج من قصة إلى قصة أخرى وأجيب. بأن هذا هو الأكثر^(١). وعناية المحثين به واضحة في أشعارهم لأنه كان لديهم مظهرًا للاهتمام بالشعر والتأهب له^(٢) والاحتراف بالمتلقي. وكان أبو تمام الذي اهتم بالتصريح حتى في مقطعاته^(٣) يرى أن أجمل الأبيات الشعرية ما صرع:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما

يروقك بيت الشعر حين يُصرع^(٤)

وقد لاحظ الشيخ أن حرص الطائي على التصريح كان يجره إلى مخالفة المشهور وإرباك العلماء، كقوله مصرعًا:

إحدى بني بكر بن عبد مناه

بين الكتيب الفرد فالأمواه

ولإعجابه بهذا الشاعر كلف نفسه مشقة الدفاع عنه من خلال تأويل هذه المخالفة المربكة كما يتبين من قوله يشرح البيت: (اختلف الناس في رواية هذا البيت، حدث الحسن بن علي الرافقي المعروف بالخالع أنه حضر مجلس أبي سعيد السيرافي، فسأله: كيف تنشد (إحدى بني بكر بن عبد مناه)، فقال الخالع: «مناة» في اللفظ بالتاء على غير التصريح، فقال أبو سعيد: من هاهنا أخذت، يعني أنك أخذت هذه الفوائد من عندنا، وكان الخالع يحدث هذا الحديث كالمفتخر به. ولذلك مذهب ووجه لأنهم يحملونه على مثل قول الأول:

(١) معجز أحمد: ٣٤٨/١. والقصد قوله للمشهور في وسط القصيدة في صدر البيت: تفكره علم ومنطقه حكم ديوانه: ٣٠/٣.

(٢) العمد: ١٧٦/١.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤، حيث يصرح أبو العلاء بأن التقفية والتصريح (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات في العدد)، أما في ما جرى مجرى مقطوعة أبي تمام التي يشرحها فترك التصريح فيها لدى الشيخ هو الأعراف.

(٤) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢/٢. وانظر العمد: ١٧٦/١.

افبعد مقتل مالك بن زهير

ترجو النساء عواقب الاطهار

ومناة تمد وتقصر، وقد قرأ بعض القراء: «ومناة الثالثة الأخرى» بالمد. وحكى بعضهم أنه رأى قول الحارثي: (ألا هل أتى التيم بن عبد مناة...) بخط أبي عبيد القاسم بن سلام على مد مناة. وإذا كان السيرافي يذهب إلى أن البيت غير مصرع فالمد أولى به من القصر، لأن البيت يخلص به من النقص. وبعض الناس يتعمد الوقف على الهاء في قول الطائي: (بكر بن عبد مناة)....^(١). وتدل مخالفته للسيراف في وإشارته إلى من يقفون على الهاء لتجنب التاء المتحركة على أنه كان مقتنعاً بأن البيت مصرع، لكنه لم يجد للتصريح تأويلاً أقوى من افتراض تعمد الوقف عند الإنشاد، والذهاب إلى أن قائلًا لو قال: (إنه سماهم بني عبد مناه بهاء أصلية - أخذه من ناه ينوه إذا انتشر ذكره - لكان ذلك وجهًا قويًا، وهو أحسن ما يحمل عليه البيت، لأن الشعراء يسمح لهم بتغيير الأسماء إلى ما قاربها كقولهم في ثابت ثبات... والذي بين مناه ومناة متقارب أكثر من قرب عبد الله إلى معبد)^(٢).

واحتيال الشيخ في الدفاع عن رواية مناه بالهاء، يعود إلى أنه كان واثقًا من أن صفيه أبا تمام اختار صياغة التصريع رغم مخالفتها القياس العلمي لأنه كان مولعًا به، وقد انتهى به هذا الولع إلى أن صرع صدر البيت نفسه جاعلاً إياه قسيمين متنصفين داخل النصف الأصلي، وذلك في قوله:

يقول فيُسمع ويمشي فيُسرع

ويضرب في ذات الإله فيوجع

فهذا البيت لدى الشيخ (من عجيب ما جاء في شعر الطائي لأنه أتبع العين الواو في غير القافية، وإنما أنسه بذلك أن العين في آخر النصف الأول وفي آخر النصف

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/ ٣٤٤.

(٢) نفسه / ش. د. أبي تمام: ٣/ ٣٤٥.

الثاني، ولا ريب أنه كان يتبع العين وأوًا في «يسمعو» وقد يكون الحركة حتى تصير حرفًا ساكنًا مثل ما حكى أن بعض العرب يقول: قام زيدو فيثبت الواو... وذلك رديء مرفوض... وبعض من يتكلم في العروض يذكر هذا البيت ويحمله على أنه جاء بالعين متحركة وليس بعدها واو، ويجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك...^(١)، لأنه كان يقصد إلى التصريح مرة ثانية داخل البيت المصرع نفسه. ولعل إدراك الشيخ للدلالة الفنية لمثل هذا الحرص الشعري على التصريح هو ما جعله يصفه بختم القصائد في قوله:

وخالف ناس في السجاياء ليظهروا

كما جعل التصريح ختم القصائد^(٢)

فيكون قد قصد بالختم العلامة المميزة بالقصيدة من باقي أصناف الكلام. وإذا كان يقصد به الخاتمة أي نهاية القصيدة، فإن ذلك سيكون إيماء إلى أن بعض الشعراء قد يخالفون العادة فيجعلون التصريح إعلانًا بنهاية القصيدة عوض الإعلام ببدايتها، ونجد هذه المخالفة في قصيدة^(٣) لمعاصره مهيار الديلمي افتتحها بقوله دون تصريح:

أرايت أم حبست لحاظك عبرة

طلالاً لسعدة بالمحبص أوقصا

وختمها بقوله مصرعًا:

واستمتني رقي فبعثك مرخصًا

عن رغبة وكواهب من أرخصا

ورغم عناية الشعراء بالتصريح وكون المصطلح قد استعمل في الكلام القديم^(٤)، لم يكن تركه مذهبًا متحامي في المتن الشعري القديم، فأكثر شعر ذي الرمة غير

(١) ذكرى حبيب: / ش. د. أبي تمام: ٣٢٦/٢ وانظر البيت في نفس الشرح: ٣٢٦/٢.

(٢) اللزوم: ٣٦٢/١.

(٣) ديوان مهيار: ١٤٥/٢ - ١٤٨.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٢٢/٢، حيث قول الشيخ: (وقد استعمل التصريح في الكلام القديم).

مصرع الأوائل، و(هو مذهب الكثير من الفحول)^(١). والشاعر الذي لا يصرع قصيدته يكون (كالمسور الداخل من غير باب)^(٢)، لكن ذلك وإن دل على قلة الاكتراث بالشعر^(٣) لا يعد عيباً. ويربط الشيخ بين كثرة الأبيات والتصريع والتقفية، فيذهب إلى أنها (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات في العدد)^(٤)، أما ما قلت فيه الأبيات فترك التصريع فيه لدى الشيخ أعرف^(٥) وأشهر، ولذلك فمنشأ التجميع باعتباره عيباً ليس ترك التصريع، ولكن مفاجأة المتلقي ببناء صوتي يخالف ما توقعه، وذلك بأن (يبتدئ الشاعر بالبيت وكأنه يريد التقفية أو التصريع ثم لا يفعل، كما قال عمرو بن شأس:

تذكرتُ ليلي لآت حين ادكارها

وقد حني الأصلاب ضلُّ بضلال

... ألا ترى أنه لما قال: «لات حين ادكارها» جاز أن يقول في آخر البيت: «نهارها»، ويبني القصيدة على الراء، إلا أنه لم يأت بذلك. فهذا يقال له التجميع)^(٦). وعد هذا تجميعاً يعود إلى أن لفظة «ادكارها» في العروض قد توافر فيها من عنوبة الراء وباقي شروط القافية المتمكنة ما يسمح لوزنها الصرفي الإيقاعي ورائها بأن يتكررا في الضرب، لتكون النهاية النغمية التي تصاغ على صورتها كل النهايات اللاحقة. وقد صرح ابن رشيق بأن (من الشعر غير المصرع ما لا يجوز أن يظن تجميعاً، وذلك نحو قول ذي الرمة...:

أَنْ ترسمت من خرقاء منزلة

ماء الصبابة من عينيك مسجوم

(١) العمدة: ١٧٦/١.

(٢) نفسه: ١٧٧/١.

(٣) نفسه: ١٧٥/١.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤.

(٥) نفسه / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤.

(٦) الصامل والشاحج: ص ٦٩٤. وانظر العمدة: ص ١٧٧.

لأن القافية من عروض البيت غير متمكنة ولا مستعمل مثلها، وإن كان استعمالها جائزاً لو وقع^(١). ويشبه ما ذكره أبو العلاء في «ادكارها» تهييء جميل القافية على الحاء ثم صرفه إياها إلى اللام^(٢)، وتهييء حميد بن ثور القافية على التأسيس ثم انصرفه إلى قافية غير مؤسسة^(٣)، ورغم ذلك تظل هذه الأمثلة صوراً غير صريحة للتجميع، فأصحابها لم يقيدوا أنفسهم بما يدل على أنهم جعلوا العروض موضع تصريح أو تقفية لأن حكمهما ثابت. أما الصور الصريحة لهذا العيب فتظهر في الأبنية التي يجعل فيها الشاعر العروض تابعة للضرب وزناً وعلة، ثم يخرج في الضرب إلى روي جديد كقول الشاعر:

ونحنُ جلبنا الخيلَ يومَ نهاوندَ
وقد أحجمتُ منا الخيولُ الصوارمُ

وقول الآخر:

تراها على طول البلاء جيداً
وعهدُ المغاني بالحلوم قديمٌ

فالبيتان^(٤) من الطويل وعروض هذا الوزن مقبوضة وجوياً إلا في بيت التصريح، وقد وردت في البيت الأول صحيحة مقبوضة كالضرب وفي الثاني محذوفة كضرب البيت، ولا يجوز هذا إلا عند التصريح، وهو ما بدأ به الشاعران، لكن خروجهما في الضرب إلى روي آخر يعد تراجعاً عن اختيار نغمي أصبح كاللزم، وهذا التراجع هو المقصود بالتجميع لدى العلماء. ولعل أقبح صورته الصورة التي تكون فيها العروض تابعة لضرب تهياً ثم أُبطلَ كقول النابغة الذبياني:

جزى الله عبساً عبساً ال بغيض
جزاء الكلابِ العاوياتِ وقد فَعَلَ^(٥)

(١) العمدة: ١٧٨/١.

(٢) في قوله: يَأْتُنْ إِنَّكَ قَدْ مَلَكْتَ فَأَسْجِي ... وخذي بحظك من كريم واصل. انظر العمدة: ١٧٧/١، وانظر ديوانه: ص ١٧٩ / حسين نصار.

(٣) في قوله: سل الربع أتى يممت أم سالم ... وهل عادة للربع أن يتكلما.

(٤) انظر العيون الغامزة: ص ٥٣.

(٥) رواية البيت في الديوان الذي صنعه ابن السكيت/ تحقيق شكري فيصل: ص ٢١٤: (جزى الله عبساً في المواطن

كلها ..) بقبض العروض هروياً من التجميع، ويروى أيضاً: (.. آل بغيض) بصيغة التصغير للهروب من نفس العيب.

فعرّوض الطويل كما أوضحت مقبوضة وجوباً، وحذفها في البيت ينبئ بأن الضرب سيكون محذوفاً، لكن ما يفاجأ به المتلقي أن الضرب مقبوض، وقبضه يلزم بأن تكون العرّوض مقبوضة صرع البيت أم لم يصرع، ولذلك اعتبر ابن رشيق^(١) هذه الصورة من أشد أنواع التجميع قبّحاً.

إن شناعة التجميع عندما يكون صريحاً تعود إلى أن الشاعر يضلّل المتلقي ويربكه حين يجعل آخر الصدر ينبئ ببناء صوتي يُنتظر، والعجز يُنهي ببناء آخر غير الذي تُوقَّع. وتظهر عناية الشيخ بالتصريع والتقنية جلية في أشعار السقطه فثلاثا قصائد هذا الديوان - خلافاً للدرعيات - جاءت مصرعة (٥٥ ق / ٣٢ ٪)، والسقطيات القليلة التي لم يصرعها الشيخ مقطوعات قليلة الأبيات^(٢) أو بقية من قصائد ضاعت أوائلها أو حذف الشيخ مطالعها^(٣)، أو أشعار إخوانية لم تتوافر لها شروط التقصيد، وأعني بذلك المعايير الفنية الثابتة التي يستمد منها أهل الصناعة مفهوم الجودة، كالأغراض الشعرية المعروفة والبناء الثلاثي الموروث.

ويبدو أن الدرعيات بموضوعها الواحد وبنائها الأحادي قد ابتعدت رغم جودتها عن بعض هذه المعايير مما جعل التصريح فيها وتركه سيان، فما لم يصرع من درعياته بلغ (ست قطع/ ١٩ ٪). ورغم هذه الكثرة نجد في أوائل كل واحدة منها مُسوّغاً لترك التصريح يُبعد عن المطلع شبهة عيب التجميع، فيعضها مقطوعات، وترك التصريح في ما قلت أبياته أشهر لدى الشيخ من تفريعها كما تبين، ويعضها استهل بيت مداخل لحسن ذلك في بعض الأوزان كالخفيف، وموضع التصريح في مثل هذه الأبيات يكون مفتقراً إلى بقية الكلمة التي ترد في أول العجز كقوله:

(١) العمدة: ١٧٧/١

(٢) انظر: س. الزند / ش: ص ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٩، ٦٥١، ٦٥٣، ٨١٠، ٨٢٢، ٨٣٦، ١٠٢٨، ١٠٦٧، ١١٤١، ١٠٨٧، ١١٥٠، ١٣٢١، ١٤٧٦، ١٦٨١، ١٦٨٣، ١٦٩٢، ١٦٩٦، ٢٠١٩، ٢٠٢٨، ٢٠٣٠، ٢٠٣١، ٢٠٣٢، ٢٠٣٣، ٢٠٣٤.

(٣) انظر ما تقدم: ١٠١/٢، والتنوير: ١٦/٢، وشرح البطليوسي / ش: ص ٧٦٦.

بالميس ابنة المضا

لـلـ مُنْذُني بـزاد^(١)

وقوله:

صنْتُ درعي إذ رمى الدهر صرعي

بما يترك الغني فقيرا^(٢)

ومنها ما بني آخر العروض فيه على حرف يضعف رويًا فيحد من تمكن القافية،

كالثناء في قوله:

أعادلُ إنني إن يزد جاهلية

شبابي يزد في جاهليته علمي^(٣)

وكون الوقاية في قوله:

أراضي وضعتُ السرد عني وعزني

جوادي ولم ينهضُ إلى الغزو أمثالي^(٤)

لكن التاء والنون عندما تجتمعان في العروض تقويان وتصبحان صالحتين

للتقفية، فيقفي البيت كما فعل في قوله:

رأتني بالمطيرة لا رأني

قريبًا والمخيلة قد نأتني^(٥)

ومن هذه الدرعايات غير المصرة ما خالفت العروض فيها الضرب وثبتت على

حالتها ثبوتًا يستوي عنده توقع التصريح وعدمه كقوله:

(١) الدرعايات / شروح السقط: ص ١٨٤٢.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧.

اعرتك درعي ضامناً لي ردها
كصفوان لما أن أعار محمداً^(١)

وقوله:

ما نخلت جارتنا ونها
يوم تراعت بكثيب النخيل^(٢)

وإذا احتكمنا إلى تصور الشيخ للتجميع، وجب حمل هذين البيتين وما أشبههما - إذا لم تكن أوائل القصائد قد ضاعت - على هذا العيب كما يحمل عليه قوله:
سرى حين شيطان السراحين راقداً

عديم قرى لم يكتحل برقبا^(٣)

لجواز قوله في الضرب: راشد وعامد وواعد وحامد وجامد... فتكون القافية مؤسسة مضمومة، إلا أن تكون الصورة التي مثل بها للتجميع مما يسهل منه، فيقبلُ محمولاً على ما لم يُعَبَّ من الأشعار التي جاءت غير مصرعة.

أما اللزوميات فقد جاء التصريح فيها في مثل قوله:

منازل المجدي من سكانها دثر
قد عثرتهم صروف بالفتى عثر^(٤)

لكن ما صرع منها رغم كثرتها جد قليل.

وقد لاحظ بعض النقاد^(٥) كثرة القصائد المصرعة في السقط فنسب الشيخ إلى الحرص على التصريح في شعره، ثم ألزمه هذا الحكم المعمم بأن يجعله في اللزوميات

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١٦.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٩.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢.

(٤) اللزوم: ٤٣٣/١.

(٥) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٠.

أيضاً كثير التصريح^(١)، فبالغ ذاهبا إلى أنه «فضلاً عن ورود التصريح في المطالع يرد أيضاً في أثناء القصائد كما في لزوميته التي مطلعها:

ترنم في نهاري مستعياً

بذكر الله في المترنات

إذ تكرر التصريح فيها نحو ست مرات»^(٢) حسب زعمه.

وهو يقصد مجيء الشيخ في نفس اللزومية بصور تنتهي بـ: (قائلاتٍ وباعاتٍ وفاجعاتٍ وجارياتٍ ورائحاتٍ وسائلاتٍ)^(٣)، وهي نهايات بعيدة عن أن تعد تصريحاً حتى تعد شاهداً على تكراره.

ففضلاً عن أن القطعة نفسها غير مصرعة، فإن ورود هذه الكلمات على صيغة جمع الإناث مثل القافية في الضرب لا يسوغ اعتبارها تصريحاً، وذلك لأن إعرابها مختلف فإذا عدت تصريحاً حمل على الإقواء، ولأن القافية مبنية على التاء المردوفة رؤياً مع التزام الميم قبلها، ولزوم هذين الحرفين يفرض أن يكون التصريح مبنياً عليهما، بينما تقتصر الكلمات التي اعتقدها تصريحاً إلى الميم، بل وإلى التمكين الذي يسمح بجعلها قافية، فأنشعاره في بيوان اللزوم وغيره لا تتضمن أية قافية على وزن فاعلات، مما يدل على عدم تمكنها لديه.

ويبدو أن حديث بعض النقاد عن التصريح في شعر الشيخ يفتقر إلى المعلومات المدرسية الأولية التي لا يستغني عنها الباحث المبتدئ في مثل هذه القضايا الشعرية، فالسعدني يرى أنه في لزومياته «لم يكتف بتصريح المطالع بل صرع مقطعات وقصائد كاملة»^(٤)، ويمثل لتصريح أبيات المقطوعة كلها بقوله:

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣١.

(٢) انظر نفس المرجع: ص ٤٣١ - ٤٣٢، وانظر اللزوم: ١/٣٣١.

(٣) انظر اللزوم: ١/٣٣١ إلى ٣٣٩.

(٤) البناء اللفظي في اللزوميات: ص ٥٠. وانظر: ص ٥١.

الحرصُ في كلِّ الألفانين يصم
أما رأيت كلَّ ظهر ينقصمُ
وعروةٌ من كلِّ حي تنقصم
أما سمعت الحادثات تختصمُ
أم حبُّكَ الأشياءَ يعمي ويصمُ^(١)

كما يمثل لما أسماه «القصيدة برمتها» بقول الشيخ:

شرُّ على المرأة من حمامها
إرسالك الفاضل من زمامها
ومشيها تضرِب في أكمامها
يفوح رِيّا الطيب من أمامها
أوفى بما تعقد من ذمامها^(٢)

ثم يعتذر عنه راداً ذلك إلى عاهته، ويرد نفس الحكم والعبارة فيصرح بأن
أبا العلاء لم يكف «بتصريح المطالع وبعض الأبيات بل صرع قصائد كاملة كما في
لزميته: (شرعلى المرأة من حمامها).....»^(٣)، ثم يعيب عليه ذلك مصرحاً بأن تكرار
«التصريح في كل أبيات القصيدة غير مستحب عند ابن سنان الخفاجي تلميذ أبي
العلاء، وعند أكثر النقاد القدامى»^(٤).

ولا يحتاج القارئ إلى أي مجهود للكشف عما في هذه الأحكام من أخطاء
فاحشة ويعد عما يقتضيه البحث العلمي من رصانة واحتراس، فما يعتبره الناقدان

(١) انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٥٠. وانظر اللزوميات: ٤٨٢/٢. وقد أورد الناقد قافية تنقصم
مصحفة (تنقسم) رغم لزوم الشيخ الصاد فيها.

(٢) البناء اللفظي في اللزوميات: ص ٥٠ - ٥١، وانظر اللزوميات: ٤٧١/٢. وقد أورد الناقد لفظة أوفى
مصحفة (أوى).

(٣) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٢. وقد أثبت الناقد بعض أشطر هذه اللزومية مصحفة.

(٤) نفسه: ص ٤٣٢. وننبه على أن الناقد يكرر نفس ما قاله السعدي في الصفحة ٥١ من الكتاب المذكور.

أبياتا مصرعة - أي صدورًا وأعجازًا - ليست إلا أشطرًا من الرجز، كل شطر منها بيت غير منتصف عروضه هي نفسها ضربُه^(١) كما يتبين من قول الشيخ نفسه:
منعت من القسم الحقوق كأنها
رجز تهافت ما له أنصاف^(٢)

وحق كل شطرين اعتبرهما الناقدان بيتًا مصرعًا مكونًا من صدر وعجز أن يُعدَّ بيتين اثنين، لأن كل شطر في الرجز يعتبر بيتًا مستقلًا بنفسه وإن ذهب نصفه. ودفعًا لمثل هذا الخلط تعمد معظم الشعراء والرجاز جعل عدد الأشطر فرديًا، حتى ينتبه من يجعلها صدورًا وأعجازًا إلى أن البيت الأخير صدر بدون عجز أو عجز بدون صدر، أي إلى أنه شطر غير منتصف، وهذا البناء العددي الفردي غير الزوجي للأشطر هو حال اللزوميتين اللتين احتج بهما السعدني، وتبعه أبو شاويش في احتجاجه بإحدهما على أن الشيخ لشغفه بالتصريع كان يصرع كل الأبيات في بعض المقطوعات والقصائد.

والأمر أهون من ذلك، فالميمية المطلقة أرجوزة من ١٧ شطرًا وليست قصيدة من ثمانية أبيات ونصف بيت كما توهم الناقدان، والميمية المقيدة أرجوزة من تسعة أشطر لا أربعة أبيات ونصف بيت كما اعتقد السعدني، ولم يثبت في تاريخ الشعر العربي أن شاعرًا بنى قصيدته على عدد من الأبيات الكاملة وختمها بنصف بيت.

أما التصريع الذي اعتقد الناقدان أن الشيخ بالغ فيه فلا وجود له في هاتين الأرجوزتين، لأن من خصائص المشطورات امتناع التصريع فيها كما أوضح ذلك الشيخ نفسه في قوله:

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٧٠.

(٢) اللزوم: ١٥٨/٢. وقد علق الناشر على البيت بإشارته إلى أن وجه الشبه غامض، بينما المقصود أن شطر الرجز لا يقبل التنصيف.

ودادي لكم لم ينقسم وهو كامل

كمشطور وزن ليس بالتصرع^(١)

والثابت لدى العلماء أن الشعر كله يصرع «إلا المشطور من الرجز والسريع فإنه لا يصرع لأنه على ثلاثة أجزاء»^(٢).

إن ترك التصريع في اللزوميات هو السمة الغالبة، والعلة في ذلك أن الاكتراث فيها بالجودة قليل، وأنها في معظمها مقطوعات معدودة الأبيات أو مطولات تعد فنيًا في حكم المقطعات^(٣) وإن طالت، لافتقارها إلى نمطية التقصيد - أي البناء الشعري ذي الأغراض المركبة - كما يتبين من طبيعة مقطوعاته اللزومية المطولة^(٤).

إن ترك التصريع في المقطوعات - كما تبين - هو الأعراف والأحسن لدى الشيخ^(٥)، أما قوله في سقطية من أربعة أبيات:

حي من أجل أهلن الديارا

وابك هذا لا النوى والاحجار^(٦)

فلا يعد التصريع فيه مشكلًا، لأن المقدمة تنبئ بأن هذه الأبيات الأربعة بقية من قصيدة طويلة ضاعت أو أسقطها الشيخ نفسه بعد توبته من الشعر كما أسقط كثيرًا من أشعار شبابه^(٧)، وبذلك نرجع زهده في تصريع اللزوميات إلى كون هذا الديوان ديوان مقطوعات قصيرة ومطولة لا ديوان قصائد وإن كثرت أبيات بعضها.

(١) سقط الزند / ش: ص ١٥٤٧.

(٢) شرح البطليوسي / ش: ص ١٥٤٧. وانظر التنوير: ١١١/٢.

(٣) انظر تفصيل القول في ذلك في ما يأتي.

(٤) انظر مثلاً لزوميته: أنت جامع يوم العروبة جامعًا ... تقص على الشهاد بالمصر أمرها. اللزوم: ٤٩٢/١.

(٥) انظر ما تقدم، وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤، حيث يصرح بأن التصريع في المقطوعات هو الأعراف.

(٦) سقط الزند / ش: ص ٦٥٢.

(٧) انظر تفصيل القول في ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

٢ - الإكفاء والإجارة: اصطلاح العلماء^(١) على وصف اختلاف حروف الروي في القصيدة الواحدة بالإكفاء والإجارة أو الإجازة.

ويضطرب هذا الاصطلاح لدى بعض العلماء فيقصد بالإكفاء الإقواء^(٢) وبالإجازة سناد التوجيه^(٣)، فقد نبه أبو العلاء^(٤) على أن ابن دريد يسمي هذا السناد الإجازة بالزاي المعجمة، وقد ورد هذا المصطلح لدى الشيخ نفسه بمعنى سناد التوجيه^(٥)، لكن استعماله مصطلحي الإكفاء والإجارة يظل في مؤلفاته مرتبطاً بالمفهوم المشهور أي اختلاف حروف الروي.

ورغم ذلك نجد بعض الالتباس في المفهوم الدقيق لهذه المصطلحات لديه، فهو يقول في مقدمة اللزوم متحدثاً عن عيوب القوافي: «وإذا اختلف الروي فكان مرة دالاً ومرة ذالاً أو سيناً أو شيناً أو نحو ذلك من الحروف المتقاربة، فهو الذي يسمى الإكفاء»^(٦)، ومثل لذلك يبرز جمع فيه صاحبه في القوافي بين «ميسا وريشا وجيشا»، إلا أنه سكت عن الإجارة ولم يشر إليها في هذه المقدمة لا اصطلاحاً ولا مفهوماً.

ويرد مصطلح الإكفاء بنفس المفهوم أي اختلاف الحروف المتقاربة الخارج في قوله: «... فأشبهه المتعوض من البر بالشعير من أكفا في القوافي فجاء بالميم مع النون، والدال مع الطاء»^(٧)، لكنه يستعمل نفس المصطلح وهو يقصد الحروف المتباعدة، وذلك في قوله «... فمثله مثل من أكفا فجاء بحرف لا يقارب الأول كما أنشد سعيد بن مسعدة:

(١) انظر شرح التبريزي/ ش: ص ٥٨١ - ٥٨٢، والإقناع: ص ٨١، والعقد الفريد: ٥٠٧/٢، والعمدة: ١٦٦/١، والعيون الفاسزة: ص ٩٢ و ٩٤.

(٢) انظر الشروح: ص ٥٨١، وقول الشاعر: بناء الشعر ما اكفوا رؤياً... ولا عرفوا الإجازة والسنادا

(٣) الصامل والشاحج: ص ٥٣٨.

(٤) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر جمهرة اللغة: ٢٢٤/٣، حيث يمثل ابن دريد للإجازة بجمع الشاعر في قوافيه بين صَبْرٍ وقَرٍّ، وهذا العيب هو نفسه ما يسميه بعض العلماء بسناد التوجيه.

(٥) ص. والشاحج: ص ٥٣٨ بحيث قوله: «الغزتها عن الإجازة في الشعر وهو اختلاف حركة ما قبل حرف الروي في الشعر المقيد».

(٦) مقدمة اللزوم: ١٦/١.

(٧) الصامل والشاحج: ص ٤٩٤.

فقال لخليه ارحلا الرجل إنني
بعافية والعافيات تبور
فبيناه يشري رحله قال قائل
لمن جمل رخوا الملائ نجيب^(١)

ثم يعبر عن هذا المفهوم بمصطلح الإجارة في قوله: «الغزتها عن الإجارة في
الشعر وهي مثل قول الراجز:

باتت وبات ليها نَبَا نَبَا
يتبعن محبوبك القزال آخدا
فهو آخ لهذه وعلمُ ثا^(٢)

ويستشف من هذا الإطلاق والتقييد في الاستعمال أنه يميل إلى استعمال
مصطلح الإكفاء مقصوداً به اختلاف الروي تقاربت الحروف أم تباعدت، وعلى هذا
يجب أن يحمل استعماله «أكفاء» و«إكفاء» في مؤلفاته، إلا إذا قيد المفهوم بالشرح أو
بذكر مصطلح الإجارة، فالإكفاء هو المصطلح الذي يتردد في كلامه شعراً كان كقوله:
أكفئ سوامك في الدنيا مياسرة

وأعرضن عن قوافي الشعر تكفئها^(٣)

أم نثراً كقوله: «... كما صين الروي عن إقواء أو إكفاء»^(٤)، وقوله: «لست أحمد
على مجانبة إقواء أو إكفاء، ولا أعد نلك في الغريزة من الوفاء»^(٥).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٥.

(٢) نفسه: ص ٥٣٨.

(٣) اللزوم: ٤٩/١.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٢٢١.

(٥) نفسه: ص ١١٩.

ولعل اكتفاء بهذا اللقب يعود إلى أن من خالفوا بين روايات القصيدة لم يجيئوا في معظمهم إلا بالحروف المتقاربة، وأياً كان مفهومه فاختلف الروي - لديه - عيب يجب أن تصان^(١) عنه القوافي لإخلاله ببنائها الصوتي.

وهو في تصويره لحدود هذا العيب لا يقف عند المخالفة الصريحة بين الحروف التي يكون منها الروي، ولكنه يتجاوز ذلك إلى رفضه هذه المخالفة حتى في صورتها الخفية التي تحجبها لغة الإنشاد.

فقول الراجز:

يا قبح الله بني السعلاة
بني يربوع شرار النيات
ليسوا بأخيار ولا أكيات

سليم في ظاهره من العيوب لأن أشطره جاءت كلها على روي التاء، لكن الشيخ يرفض ذلك ويلحقه ضمناً بالإكفاء لأن الراجز في رأيه «أراد «الناس» و«أكياس» فجعل السين تاء لتكون مع تاء السعلاة، وهذا عند أهل العلم من عيوب الشعر، وبعضهم يسميه الببل لأنه أبطل من الحرف سواه»^(٢)، فكأنه خالف ثم أخفى المخالفة بالأيصال، ويعبر الشيخ عن عيب الببل هذا بالقلب في وصفه للوزير المغربي بأنه شاعر مجيد «ليس رويه بمقلوب»^(٣).

وقد كان الشيخ مقتنعاً بأن فصحاء الأعراب في كل عصر منزهون عن مثل هذه العيوب:

بُنَاءُ الشعرِ ما اكفوا رويًا
ولا عرفوا الإجازة والسَّنَادا^(٤)

(١) انظر قوله السابقة: «كما صين الروي عن إقواء وإكفاء».

(٢) ضوء السقط: ورقة ٤٨ ر/ تحقيق: ص ١٤٣. وانظر الفصول والغايات: ص ٢١٠، وشرح السقط: ص ١١٦٨.

(٣) رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٤) سقط الزند / ش: ص: ٥٨١.

لكنه لا ينفي أن القدماء قد جاؤا بما اختلفت قوافيه تبعاً لنوع البناء كما ورد في تلبية بكر بن وائل:

لبيك حَقًّا حَقًّا
تعميداً ورقاً
جئناك لنصاحه
لم نأت لرقاحه^(١)

وما اختلفت قوافيه من النظم لا يمكن أن يكون لديه إلا شاهداً على ضعف الغريزة والبعد عن أشرف القول، ولذلك نجده يستضعف التسميط المنسوب إلى امرئ القيس الذي جمع فيه صاحبه في قوافي نفس المنظومة بين الجيم واللام والميم والألف المقصورة^(٢)، وينفي عن هذا الشاعر الفحل أن يكون قد سلك هذا القري، لأن غريزته كانت أسلم من أن تنزل إلى مثل هذا الضعف وتخالف بين الرويات.

وأعد من باب تحصيل الحاصل التنبيه على أن أشعار الشيخ قد برئت كلها من مثل هذا الضعف ونزهت عنه فضلاً عن الإكفاء والإجارة من حيث هما عيب صريح، لكن ما يلتفت النظر في منظومه بيتان مثل بهما للرجز الأول في جامع الأوزان وهو ديوان تعليمي كاللزم، وبدأ فيهما كأنه تعمد الجمع في نفس الشعر بين بناء الصدر على قافية طائية مؤسسة مفتوحة، وبناء العجز على أخرى بائية مؤسسة مكسورة المجرى، كما هو واضح في قوله:

ما للغراب لا يزال ساقطاً
وليس في مسقطه بناعب
أقام عشرين ما أراه ماقطاً
وستر الأرض عن الطوالب^(٣)

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٦.

(٢) نفسه: ص ٣١٨ - ٣١٩.

(٣) لفظ التنوين: ١٢/١.

ولم يورد الخويبي بيتاً ثالثاً لهذين حتى نتأكد من أن الشيخ قصد إلى تجريب اختلاف القوافي، أو أن ذلك كان مجرد اتفاق في البيتين الأولين، أو أنه أسلوب شعري منسي يشهد ببناء القافية في قصائد الشعر النبطي على أنه استعمل.

ثانياً - البناء الكمي النغمي:

ونقصد به الحدود التي يمكن أن تمتد إليها القافية نتيجة ما يجمعه الشاعر فيها من أصوات اتفق العلماء بأحكام القوافي على وصفها باللوازم^(١)، وهي في معظمها^(٢) حروف وحركات يكون الشاعر قبل النظم مخيراً بين ركوبها وتركها، إلا أن مجيئه بها في بيت واحد من المنظومة ولو تأخر يصبح ملزماً له بالمجيء بها في كل الأبيات، وإلا عد ذلك عيباً مخللاً بالبناء النغمي للقوافي.

ويرسم الشيخ الحدود الفنية الدقيقة لهذا البناء وتوزيع اللوازم فيه من خلال تتبعه النقدي لما يسميه «المنزلة والمنازل»، ويقصد بهذا الاصطلاح موقع الحرف^(٣) أو الحركة^(٤) من القافية، وعدد الأصوات التي تفصله عما يصفه بانتقضاء البيت.

فالحروف اللازمة لديه خمسة «لهن اثنتا عشرة منزلة: للروي ثلاث، وللتأسيس ثلاث، وللمدرف ثلاث، وللوصال اثنتان، وللخروج واحدة»^(٥)، والحركة اللازمة لها أيضاً: «اثنتا عشرة منزلة: للرس ثلاث... وللحنو ثلاث... وللإشباع منزلتان... والتوجيه له منزلة واحدة... والمجرى لها منزلتان... والنفاذ له منزلة واحدة... وذلك اثنتا عشرة منزلة...»^(٦).

(١) انظر العقد الفريد: ٤٩٧/٥، والعيون الغامزة: ص ٩١ وما بعدها.

(٢) يختص الدخيل دونها بقيمة زمنية غير صوتية تسمح بالمجيء بعدة أحرف قبل القافية يكون زمن النطق بها مساوياً لزمن الحركة، ويختص الروي بكونه صوتاً يفترق إليه البناء الشعري خلافاً لها، لأنها لا تصبح لازمة إلا إذا أتى بها الشاعر في أحد الأبيات.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ١/٦ - ١٤.

(٤) نفسه: ١/٢٤ - ٢٦.

(٥) نفسه: ١/١٥.

(٦) نفسه: ١/٢٥.

وغاية الشيخ من وضع الحدود القصوى والدنيا للامتداد الكمي للقافية، إرشاد الشاعر إلى الأصوات التي تصبح ملزمة له إذا ركبها ولو في قافية واحدة، والأصوات التي يعد متبرعاً بها ولو ألزم بها نفسه في قوافي القصيدة كلها، إلا أن اهتمامه بذلك لا يعود إلى هذه الغاية التعليمية فحسب، ولكن إلى أهميتها في البناء الفني للقافية.

فقد عرف في اللامع العريزي بقوافي أبي الطيب كما عرف بأوزانه، لكن ذلك لم يكن من خلال تتبع روايات القوافي، ولكن من خلال تتبع امتدادها النغمي وتصنيفها حسب بنائها الكمي، فالقوافي المقيدة في الشعر العربي ثلاث، وقد «استعمل أبو الطيب منها اثنتين وهما المجردة والمردفة... والقوافي المطلقة ست استعمل منها خمساً: المطلقة المجردة... والمؤسسة المطلقة.... والمطلقة المردفة... والقافية التي لها نفاذ... والقافية المردفة التي لها نفاذ... ولم يستعمل القافية السانسة وهي المؤسسة التي لها نفاذ»^(١).

وتوجيه المتلقي نحو الحيز النغمي الثابت الذي تشغله القافية في أبيات القصيدة دليل على أن إحكام بنائها الفني لا يتجلى في تجويد البناء الصوتي فحسب، ولكن في اختيار البناء الكمي المناسب لكل وزن أو ضرب.

إن المفهوم الدقيق لهذا البناء يكمن في تحديد العلاقة النغمية التي تربط الروي بما بعده و ببعض ما قبله من حروف وحركات، ويتبين من حديث الشيخ عن المنازل أن الامتداد الكمي لأية قافية في الشعر العربي يحدده ما يجيء الشاعر به فيها من إطلاق أو تقيد، ورف أو تأسيس، ووصل وخروج، وما يصاحب ذلك من الحركات، إلا أن المجيء بذلك يكون في رأيه مقيداً بخصيصة الضرب الذي يركبه، ولذلك بدا حريصاً في ديوانه التعليمي جامع الأوزان على ذكر الصورة الكمية التي تناسب كل ضرب ولا تخل بالبناء الإيقاعي النغمي، ومثال ذلك قوله: «الضرب الأول من الطويل

(١) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٦ - ٦٠٨.

أربع قواف: المطلقة المجردة، مثل قول القائل (ألا يا اسلمي ياهند هند بني بدر)، والقافية المردفة، مثل قول امرئ القيس: (ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي)، والمقيدة المجردة، وذلك مفقود في الشعر القديم والمحدث، وربما جاء به المحدثون على النحو الذي يسمى مقصوراً ... والقافية المقيدة المؤسسة مثل أن يكون «العائل والقائل»، وذلك مرفوض متروك^(١).

ويتبين من هذا الحصر أن الشاعر مطالب لديه بأن يكون حذراً في بناء قوافيه كماً ونعماً، نظراً للارتباط الفني اللطيف الذي قد يكون بينها وبين الوزن، فالتقييد والوافر - في رأي الشيخ - لا يجتمعان في الشعر العربي إلا على ضعف^(٢)، والردف لازم في أضرب بعينها من تسعة أوزان أو عشرة^(٣) يجتمع في آخرها ساكنان، وفيما يقارب هذا العدد من أوزان أخرى يكون فيها الروي مطلقاً^(٤)، لأن ذلك «أحسن بها عند السماع وأسلم لها في اللفظ»^(٥).

ووصف البناء الكمي بأنه نغمي لا يعني أنه ليس إيقاعياً، فعدد الحروف والحركات فيه ثابت، لكنه ثبات زمني مصحوب بثبات صوتي أو نغمي لأن الألف عند الريف أو التأسيس هي الألف في كل القوافي، وهاء الوصل فيها تظل هي الهاء، ومجرى الروي هو هو، والوصل المتولد منه كذلك، وهذا ما يجعل ما بني عليها من قواف صورة كمية نغمية يقيس الذهن زمنها ويحس السمع بأصواتها، خلافاً للبناء الكمي الإيقاعي أو البناء الزمني المجرد كما سنوضح^(٦).

(١) جامع الأوزان/ عن الإصناف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٧ - ٥٣٨.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٣٨، وما تقدم: الفصل السابق.

(٣) اختلف العلماء في عددها. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣، والعقد الفريد: ٥/ ٥٠٩، والعروض والقافية: ص ١٨١

(٤) نفسه: ص ٤٦٣. وانظر العروض والقافية. ص ١٨٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢.

(٦) انظر مبحث البناء الكمي الإيقاعي.

وينقل الأخفش عن الخليل ما يفيد أنه حدد الصور النغمية المحتملة لبناء القوافي ووضع لها أسماء من الأفعال منها (فِيْعَل وفاعل وفال وفيل)، فجعل كل واحد منها ذا قافية^(١).

وتشير الصيغة الأولى إلى القافية المجردة المطلقة التي يكون فيها الساكن عديم القيمة النغمية، لوجود حرف يفصله عن الروي (أو حرفين) فيمنعه من أن يكون رديفاً، ولعدم وروده ألفاً حتى يعد تأسيساً.

وظهور السكون على الياء في فَيْعَل يجعل هذا الحرف صامتاً وصائتاً، وهو إيحاء مقصود إلى أن فيها صيغة واحدة لمثل موثِّل ومنزل وموغل وجيَّال ودعبل «من علي»... فهذه القوافي يمكن أن تجتمع كلها رغم ورود مقابل الياء في بعضها مدّاً صريحاً لأنها تعد كلها قوافي مجردة، وحكم ما احتمل التقييد منها كذلك، أما فاعل فهي صيغة للقوافي المؤسسة فقط مقيدة أو مطلقة، لأن للآلف فيها قيمة صوتية مسموعة ومستقلة تلزم الشاعر بالعودة إليها في كل بيت، وتمنعه من تعويضها بمد آخر لأن التأسيس لا يكون إلا ألفاً^(٢).

و«فال» صيغة مقصورة على ما أُرِف من القوافي بالآلف دون سواها من الأحرف ساكنة كانت أم لينة أم ممدودة، أما «فيل» فتعد صيغة لما أُرِف بغير الآلف من القوافي مقيدة أو مطلقة، لأن الياء والواو يكونان فيها كمسموع واحد يستوي فيه مثل «حبيب ومحبوب».

ولا تغير الصيغة التي لم ينقلها^(٣) الأخفش من كون الصيغ الأربع تحيط بالقوافي الثلاث المقيدة كلها، وبكل ما يسبق الروي المطلق من صور.

(١) انظر القوافي للأخفش: ص ١٠/ عن العروض والقافية: ص ١٧٣.

(٢) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٩٠٩، والعقد الفريد: ٤٩٦/٥، والعيون الغامزة: ص ٩٧ - ٩٨.

(٣) انظر العروض والقافية: ص ١٧٣، وانظر ص ١٧٤ - ١٧٦، حيث يعدد المؤلف جميع الصيغ التي يفترض أن الخليل ذكرها.

أما الصور الباقية فتعد اللوازم فيها كالمولدة بعضها من بعض، فالوصل بحروف المد يكون نتيجة قسرية للمجرى الذي يختاره الشاعر لا يخلص منها إلا جعل الهاء وصلًا، والهاء حرف ينفرد دون باقي الصوامت بمجيئه للوصل ساكنًا أو محرّكًا، فإن تحرك بإحدى الحركات الثلاث لزم الخروج الذي يكون بالضرورة من جنس الحركة.

ولا يخرج الشيخ في تصويره للبناء الكمي عن الحدود المدرسية التي رسمها الخليل، لكن ما ورد منه في منجزه، ومراعاته لبعض الفروق الفنية الدقيقة في تحليله لأبنية القوافي، يدلان على أنه كان يراه أطف من أن يكون مجرد صيغ تعرف بها القواعد، فالغريزة هي وسيلة الشاعر إلى النفاذ إلى مكامن الجودة وتنكب المزالق الفنية في هذا البناء الذي تبدو صيغه كأنها على درجة واحدة أيا كانت جهة استعمالها.

I - الإطلااق والتقييد: والمقصود بهما الصورة السمعية التي يكون عليها الروي من حيث سكونه أو تحركه بالحركات الثلاث.

والحركة لدى الشيخ ثقل على الحرف^(١)، لكن وصفها بالثقل لا يعني أنها صوت مستقبح، فعلماء «العربية يسمون الحرف المحرك ثقيلاً وإن كان حسناً صقيلاً»^(٢)، واقتدار الشعراء على تجويد الصناعة وتنغيم القوافي أكثر ما يكون لديه في الأشعار المطلقة، فـ «الحركة قوة الحرف وحياته»^(٣).

وإذا كان الحرف يحيا بحركته فإن السكون يجب أن يعد فيه موتًا، وتسكين الروي لدى الشيخ بعيد عن أن يعد شاهداً على التجويد والاقتدار، لأنه مظهر شعري يخفي ضعفاً «إذ كان التقييد ينقص به التأيد»^(٤).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠

(٢) رسائل أبي العلاء / إ. عباس: ٣٠/١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠.

(٤) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

و«علبط» لدى الشيخ بناء مستثقل يحتمله الرجز والسريع لمهانتهم، وقد يجيء في سوى هذين «إذا وقع في القافية، وحسبك بهذا نقيصة»^(١) لأنه لا يجد له مكاناً في الاستعمال الشعري إلا مهاناً بضعف الوزن أو هوان^(٢) التقيد.

وفي سياق دعائه الله أن يخلصه ويقيه من النقائص يذكر الشيخ عيوب الشعر، ويشبه الضيق والضعف الذي لحق به في عزلته بالتقييد الذي يلحق بالقوافي، ويمثل لذلك بقافية من الرجز، والرجز لنيه وزن حقير، وكان ما تمناه أن يطلقه الله كما أطلقت القوافي التي تحرك رويها، ومثل لذلك بمعلقة لبيد، والمعلقات من أجود الأشعار: «وقيدتني اللهم تقييد» وقائم الأعماق «... فأطلقني إطلاق عفت الديار...»^(٣).

والشيخ لا يصرح بأن التقيد قبيح، لكن ذكره إياه ضمن الزحافات والعلل المستقبحة يدل على أنه كان يستضعفه كما استضعف بعض الأوزان المستعملة.

وقد يكون المنشد في بعض أوزان الشعر مخيراً بين أن يطلق القافية أو يقيد بها «لأن الشعر إذا كان يحتمل التقيد والإطلاق في أصل الوزن جاز فيه ذلك من أي الحروف كان رويه إلا الألف، ما لم يكن تم مانع من تخفيف مشدد أو نحوه، كقول الراجز: (أضربهم باليابس)... إن شئت قيدت وإن شئت أطلقت»^(٤)، والشيخ في مثل هذا يختار كالتقدمين وأصحاب الغرائز الإطلاق لقوة الحركة، لكن التقيد يصبح كالواجب^(٥) إذا كان الإطلاق سيؤدي إلى اختلاف حركات الروي، وإنما امتنع عنه واجباً صريحاً لأن الإقواء والإصراف في القوافي وإن عدا من العيوب لا يكسران الشعر ولا ينفيان عنه صفة الشعرية.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤.

(٢) رسائل أبي العلاء / إ. عباس: ٣١/١.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣٥.

(٤) نفسه: ص ٩١.

(٥) لنظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

إلا أن التقيد الذي يكون أحياناً ملاذاً يلجأ إليه الشاعر فراراً^(١) من مشقة توحيد حركات الروي يصير أحياناً أخرى واجباً صريحاً إذا كان تخفيف المشدد يغير معنى الكلمة كقول الراجز: (أودى السرور بالهم...)، «فتخفيف الميم في الهم يمنع من جواز الإطلاق لأنه يغير المعنى»^(٢)، وقد يمتنع الإطلاق ويجب التقيد إذا كان يصون الوزن من الكسر الذي يجعل البناء في حكم المنثور إذا أطلق الشعر.

وقد وقف الشيخ في ديوان البحري على سريعة أولها: (بات نديماً لي حتى الصباح)، ونبه على أن هذه القصيدة جاءت في النسخة مطلقاً و«الصواب تقييدها»^(٣)، لأن حذف الياء من مثل «اطراحي / اطراخ، وجناحي / جناخ» في قوافي القصيدة الذي جعل الناسخ يحرك الرويات بالكسرة، أهون لدى الشيخ من كسر البيت باستعمال مفعولات متحركة غير موقوفة، ومن جعلها ثمانية بالوصل الذي سيلزمها بإطلاق الروي، و«إذا كانت الحركة كسراً فالسكون أسلم»^(٤) لدى الشيخ، لأن الشعر المقيد يكسر بتنوينه كما يكسر بإطلاقه^(٥).

والملاحظ أن هذه الخصيصة الإيقاعية للتقيد تجعله مختلفاً عن الوقف وإن كان يشبهه، لأنه بعض من البناء العروضي بينما ينتمي الوقف إلى نظام الإنشاد الذي رفض الشيخ كثيراً من مظاهره لإخلاله بالأقيسة.

فالعرب تختلف في النشيد^(٦) فتقف على البيت المطلق بالسكون فتقول: (أقلي اللوم عائل والعتاب)، أو تترنم فتقول: (العتاب)، أو تترك الترنم فتنون وتقول (العتابن)،

(١) الصامل والشاحج: ص ٤٤٩.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩١.

(٣) عبث الوليد: ص ٧٦ - ٧٧. ولنظر البيت في ديوان البحري: ص ٢٥/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٥) العمدة: ٣١٢/٢.

(٦) الصامل والشاحج: ص ٤٦٥ - ٤٦٦. ولنظر باب الإنشاد وما ناسبه في العمدة: ٣١١/٢ وما بعدها.

إلا أن الوقف على السكون في هذا البيت لا يعد تقييداً لأن الوافر لا يقيد، ولأن السكون يخل بالإيقاع بإخراجه إلى ضرب غير مستعمل يعامل فيه السباعي المقطوف معاملة الخماسي الصحيح (فعول)، وهذا ما يجعل التقييد وفقاً إيقاعياً لا يستغني عنه الوزن، بينما يظل وقف الإنشاد استراحة^(١) اختيارية يسلك إليها المنشدون للإيماء إلى أنها ليست تقييداً سبلاً متعددة تختلف باختلاف «العرب في الوقف، فبعضهم يقف على السكون ... وبعض العرب يُشِمُّ ويرُومُ عند الوقف... وبعضهم يشدد الحرف الموقوف عليه ليل على حركته في الإدراج»^(٢).

وإذا استثنين الأوزان التي يلزمها التقييد أو يقبح فيها، فإن الشاعر يكون مخيراً بين أن يحرك الروي في شعره أو يسكنه، وبين المجيء به في القصائد المختلفة على السكون والحركات كلها أو على بعض منها فقط لكن الغريزة في رأي الشيخ تتدخل لتوجه الاختيار نحو البناء الكمي الذي ترتضيه، وتوزيع السكون والحركات في أشعاره المجودة يكشف عن هذا التوجيه.

فالتقييد الذي وصفه بأنه ضعف ينقص به التأييد يكاد يكون معدوماً في أشعاره المجودة لأن بيتيه اليتيمين:

تَظَاطَوْا مَكَانِي وَقَدْ فَتُّهُمْ
فَمَا أَدْرَكُوا غَيْرَ لَمَحِ الْبَصَرِ
وَقَدْ نَبَحُونِي وَمَا هَجَّتْهُمْ
كَمَا نَبَحَ الْكَلْبُ ضَوْءَ الْقَمَرِ^(٣)

يعدان القطعة المقيدة الوحيدة من بين ٨٢ سقطية، أي (١,٢١ ٪) مقابل (٩٨,٩ ٪) من السقطيات المطلقة.

(١) انظر رسالة للملائكة: ص ١٧٠.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٦.

(٣) سقط الزند / ش: ص ٦٤٩.

وتتضمن الدرعيات خمس قطع مقيدة من ٣١ درعية، وهو عدد يبدو كثيراً بالقياس إلى ما قيد في السقط لأنها تشغل (١٦، ١٢٪) من هذا الديوان الصغير، لكن هذا العدد يظل عديم الدلالة ولا يعتبر شاهداً على تغير موقف الشيخ من التقييد، لأنه بركوبه السريع الموقوف في إحداها^(١)، ومشطوره الموقوف في قوله: (جاءوا عليهم محكمات الأبرار)^(٢)، صار ملزماً بتقييد الروي وممنوعاً من إطلاقه، لأن هذين الضربين لا يستعملان إلا مقيدين للزوم تسكين الروي فيهما.

أما اللزوميات فقد فرض عليه التقييد فيها التزاماً بالفصول الأربعة، وتكلفه المجيء بكل روي ساكناً ومحركاً بالحركات كلها، ورغم ذلك تبدو القطع المقيدة قليلة بالقياس إلى المطلقة، لأن نسبتها تظل نظرياً في حدود الربع^(٣) الذي تستحقه بكونها علامة رابعة في كل فصل رباعي، فمجموع أبيات ما قيده منها لا يتجاوز عشر الديوان^(٤).

وكما توجه الغريزة الشعراء نحو السكون أو الحركة توجههم نحو هذه الحركة أو تلك حسب تنوع الرويات، لأنهم «إذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات، وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان، مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة، وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخاطر

(١) قوله: ما نخلت جارتنا ودها ... يوم ترات بكثيب النخيل. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٩.

(٢) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٣.

(٣) من بين ١٦٠ ميمية قيد أبو العلاء قوافي ١٦ لزومية (١٠٪)، ومن بين ٢٤٣ رائية قيد ١٨ لزومية (٧٪)، ومن بين ١٦ ثانية قيد لزوميتين اثنتين (١٢٪)، ومن بين ٩ خائيات قيد لزومية واحدة (١١٪)، ومن بين ٦ غينيات قيد ٣ لزوميات (٥٠٪)، وهي نسبة شاذة يفسر علوها اقتصاره في هذا الروي الحوشي على قطعة واحدة لكل حركة.

(٤) اعتماداً على الإحصاء الذي وضعه السعدني. انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٢.

كأنه هادي الركبان أينما سلك فهم له تابعون»^(١)، ومخالفة الخاطر لا تقود في رأي الشيخ إلا إلى التكلف.

وإذا كان التقيد بالفصول الأربعة في اللزوم كلفة شل بها الشيخ فاعلية الغريزة، فإن الحكم في شعره الموجود كان للغريزة وحدها، كما كان لها الحكم أيضًا في انتقاء ما ترتضيه فيه لكل روي من حركات وسكون، فتنبه التقيد في سقط الزند جعل البناء الكمي مقصورًا على الحركات، والروي الوحيد الذي جمع فيه بين استعمال السكون والحركات الثلاث - أي الراء - كان هو نفسه الروي الذي انفرد في السقط دون باقي الرويات بمجيئه مقيدًا، وهو ما يدل على أن إلغاء السكون في هذا الديوان كان استجابة لأحكام غريزته.

ورغم أن اختيار الإطلاق يعد المظهر الإنجازي لإشارته النقدية النظرية إلى أن الشعراء إن استعملوا الروي «في حال الحركة جاز أن يلغوه في حال الإسكان»^(٢)، يظل المجيء بالحركات الثلاث في كل روي بعيدًا عن أن يكون مطردًا، فاللاميات والميميات مثلًا قد جاءت مضمومة ومفتوحة ومكسورة، لكن العينيات جاءت على الكسرة والفتحة فقط، والنونيات على الضمة والكسرة، واكتفى في بعض الرويات بحركة واحدة، كالباء والسين اللتين اختار لهما المجري المكسور دون سواه.

ولم تخرج روايات الدرعايات عن هذا الحكم، فباستثناء العين التي استعملت ساكنة ومحركة بالحركات الثلاث، نجد النون مثلًا قد ألغيت في حال الإسكان وحركت بالفتح والضم والكسر، ونجد اللام قد سكنت وفتحت وكسرت ولم تضم، والدال قد جاءت مفتوحة ومكسورة فحسب، والراء ساكنة ومفتوحة، والميم في حال الكسرة وحدها دون ما سواها من المجاري.

(١) مقدمة اللزوم: ٣٠/١.

(٢) نفسه: ٣٠/١.

ولا يعتبر مجيئه برويات اللزوم في حال الإسكان والحركات كلها تصوراً نقدياً
ثانياً لإطلاق القوافي وتقبيدها، فقد اعترف في مقدمة الديوان بأن ذلك تكلف وافتعال،
واعتذر عن ضعفه حتى لا يتخذ الشعراء نمونجاً فنياً يحتذى، ورغم ذلك يدل تقدم
اللزوميات المكسورة من حيث العدد على المضمومات وتأخر المفتوحات عنهما^(١)، على
ميله الغريزي إلى الروي المكسور.

إن القوافي المطلقة التي تقوى بحركاتها تضعف لدى الشيخ إذا سكنت لأن
التقييد تقييد في هذه القوة، لكن هذه القوة قد تصبح سبباً في عسرها وجفائها إذا
ما بالغ الشاعر في تقويتها، وتشديدها يعد إفراطاً في هذه التقوية.

والتشديد في القوافي يكون طارئاً على الكلمات لضرورة كما قال الراجز:
ثُمَّ أَمَالَتْ عَنْقَ الْحَمَرِّ

سَيَرًا عَلَى جَانِبِهَا الْأَيْسَرِّ

ف «بنى الحمار وهو فعال على فعل»^(٢)، والأيسر وهو أفعَل على أفعَل، وقد يكون
ذلك لغير ضرورة كقول البحرني: (.... فإن قصرًا عنه فلا خير في المرّ)، فقد «شدّد
المرء في القافية، وقد حكى تشديده عن بعض القراء في قوله: «بين المر وزوجه»،
والكوفيون يزعمون أن الهمزة إذا كانت متحركة وقبلها حرف ساكن جاز تشديد ذلك
الساكن والقاء الهمزة»^(٣).

ولا يبدو الشيخ ميالاً إلى هذا النوع من العدول والتغيير لأنه تشويه للكلمة
وخروج بها عن هيئتها^(٤)، ويستشف نفوره من ذلك من مثل قوله في رسالة له معتزلاً
عن التثقيل بطلب الشفاعة لغيره: «وأحسبني إن شاء الله كباء «أَخْضَبَ» ولام «كلكل»،

(١) انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٠، والتقد الأدبي الحديث: ص ٤١٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨ - ٤٤٩.

(٣) عبث الوليد: ص ١٢١.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨.

كلاهما مهين عاجز، وإنما ثقلهما الراجز فقال: (في عامنا من بعد ما أَخْضَبًا)، وقال: (كأن مهواها على الكلكل...)»^(١)، والسمع لديه ينكر مثل هذا التشديد والغريزة تنفر منه^(٢)، أما الغالب على المستعمل من القوافي المشددة فكان التشديد فيها أصلياً. ويفرق الشيخ بين طريقتين في استعمال القوافي المشددة: الأولى أن ترد ممزوجة في القصيدة الواحدة بما لم يشدد منها، وذلك عندما تكون من المتواتر المجرد من الردف كقوله في السقط:

أَعَارِضُ مَزْنَ أَوْرَدَ الْبَحْرَ نَوْدَه
فَلَمَّا تَرَوْتَ سَارِشَوْقًا إِلَى نَجْدِ
سَمَا نَحْوَهُ مَلِكُ الرِّيحِ بِجَنْدِهِ
فَمَزَقَهُ نُونُ الْإِرَادَةِ وَالْوَدِّ^(٣)

وهذا الاستعمال هو الشائع^(٤) لدى الشعراء قدامى ومحدثين.

والثانية أن ترد مستقلة بنفسها غير ممزوجة بالمخففات كما وردت في اللامية المنسوبة إلى تَابُطْ شَرًّا أو أمه، فقد «لزم من تشديد اللام في القافية ما لا يجب عليه. وكذلك زياد لما قال: (... فاعلى الجزع للحي المبني)، لزم في القصيدة من تشديد النون ما لا يجب عليه»^(٥).

وإذا كان مثل هذا البناء الصعب يسهل أحياناً «لغزارة البحر في الشاعر ولعظم القدر»^(٦)، فإن عده ذلك التزاماً بما ليس واجباً على الشعراء يبنى بأنه كان يعد سلوك هذه الطريقة - وإن نجح فيها بعض القدماء - مزلقاً فنياً يجر إلى التكلف والتصنع، والتكلف لديه لا يثمر إلا النظم البارد الضعيف.

(١) رسالة الشفاعة/ رسائله/ إ. عباس: ٣١/١ - ٣٢.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.

(٣) سقط الزند / ش: ص ٣٩٠.

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٢٨/١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٣ - ٥٢٤. والمقصود قول القائل: إن بالشعب الذي دون سلع ... لقتيلا دمه ما يطل.

(٦) نفسه: ص ٥٢٤.

ومما يؤكد أنه كان يعتبر ذلك كلفة^(١) يُضَيِّقُ بها الشاعر على نفسه، قوله بعد الإشارة إلى أن بعض الشعراء قد يلزمون التشديد: «والأكثر ألا يلزموه»^(٢)، كما يؤكد استغناؤه في اللزومات المشددة عن الحرف الذي التزم بالمجيء به قبل كل روي، فهو في مختلف فصول الرأء المخففة والساكنة يلتزم قبل الروي في كل قطعة حرفاً بعينه أو أكثر لا يحيد عنه إلا إذا انتقل إلى قطعة ثانية كقوله ملتزماً الطاء قبلها:

تورعوا يا بني حواء عن كذب
فما لكم عند رب صاغكم خطرُ
لم تجذبوا القبيح من فعالكم
ولم يجئكم لحسن التوبة المطرُ^(٣)

لكنه عندما يأتي بالراء مشددة لا يلزم قبلها أي حرف ظاهر، كما يتبين من قوله:

أشدد يديك بما أقو
ل فقول بعض الناس نُرُ
لا تدنُون من النساء
ء فإن غبب الأري مرُ
والبباء مثل البباء تخـ
قضُ الدناءة أو تجُرُ
سلّ الفؤاد عن الحيا
ة فإنها شرُّ وشـرُ
قد نلت منها ما كفا
ك فما ظفرت بما يسرُ^(٤)

(١) انظر قوله في مقدمة اللزوم: ٣٠/١: «وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف...». وانظر: ٢٨/١.

(٢) نفسه: ٢٨/١.

(٣) اللزوم: ٤٣٤/١. وانظر التزامه الهاء قبل الرأء في: ٤٣٥/١.

(٤) نفسه: ٤٧٥/١.

وقد يوهّم اختلاف الحروف قبلها أنه أخل في هذه القطعة بما أوجبه على نفسه، لكن الصحيح أنه كان يريد أن ينبه الشعراء والمحصلين على أن الروي المشدد في حقيقته حرفان مدغمان أحدهما لازم وهو الأخير، والآخر غير لازم وهو الذي قبله، وركوب الرويات المشددة في أبيات القطعة الواحدة كلها يعد لزومًا ضمنيًا لهذا الحرف غير اللازم.

وقد أوضح هذا بطريقة تعليمية مقصودة في قوله على الدال المشددة:

وَكأنَّ السَّاعَاتِ أَجْنَحُ

فإِخَالِهَنَ بِهَا قَطًا خُذًا

فَدَرِ يَنَادِي الحَتَفَ مِنْ كُتُبِ

دَعُ ذَا إِلَى المِيقَاتِ أَوْ خُذْ ذَا^(١)

ففكه الإدغام في الخط في قوله: «خذ ذا» إشارة منه شبه صريحة إلى أن الروي المشدد في القوافي حرفان: لازم ومتبرع به.

وقد نجم عن اعتباره التشديد لزومًا لما ليس يلزم أن ديوان اللزوم خلا مطلقًا من القطع التي تجتمع في قوافيها الرويات المشددة والمخففة، وذلك لتعذر المجيء بها في نفس القطعة، فبناء النظم على نجد يعد تبرعًا بالجيم، وبناءؤه على مدّ يعتبر تبرعًا بالدال المدغمة في أختها، ولا يجتمع مثل هاتين القافيتين إلا في الشعر الذي يكتفي فيه صاحبه باللوازم الأصلية متنكبًا كلف التبرع.

ويطرد الاستغناء عن الحرف المتبرع به في كل اللزوميات التي شدد فيها الروي^(٢) باستثناء ما بني منها على الواو والياء، والواوية المشددة الوحيدة في هذا الديوان قوله:

لَنَا خَفْضُ المَحَلَّةِ وَالدَّيَا

وَاللهِ المَكَارُمُ وَالْعَالُو

(١) اللزوم: ٤٠٧/١.

(٢) نفسه: ٩٧/١، ٤٧٥، ٢٥٩، ٤٧٨، ٤٨٩، ١١٣/٢، ١٦٣، ٢٠٢، ٢٢٢، ٣٥٩، ٤١٦، ٥٦١.

إذا كان الهوى في الناس طبعاً

فليس بغير ميثتها سلو^(١)

وورود اللام قبل الواو في أبيات هذه القطعة كلها يدل على أنه لزم في قافيتها قبل الروي حرفاً متبرعاً به رغم كونها مشددة، ولم يتبرع بمثل هذا قبل الباء والراء واللام والميم وغيرها من الصوامت عندما جعلها رويات مشددة.

وقد نحا نفس المنحى في يائياته رغم كثرتها^(٢) فلزم فيها حرفاً متبرعاً به قبل الروي، فلزوميته المضمومة:

صَفَرِي مِنْ بَعْدِهِ رَجَبِي

فَانْظُرْنَ أَيَّنْ جَاءَ ذَاكَ الْحَبِي

زَعَمْتَ أَنْ نَارَهَا خَبِثَ فَا

رَسُّ وَالدَّهْرُ فِيهِ مَعْنَى خَبِي^(٣)

مبنية فضلاً عن الروي المشدد على ياء لازمة تبرعاً، ولزومياته المفتوحة:

قَدْ خَفَّ جَرْمِي وَصَارَ جَرْمِي

أَثْقَلَ مِنْ هَضْبَةٍ عَلِيًّا

إِيَّاكَ وَالْخُودُ أَنْ تَخْلَى

مَلْبَسَةً جِيدَهَا حَالِيًّا^(٤)

تبرع فيها بلام لا تجب. وكذلك باقي اليائيات المشددة، فقد جاء فيها كجل اللزوميات قبل الروي المشدد بحروف متبرع بها، ويدل هذا الاستثناء على أنه كان يخص القوافي الواوية واليائية المشددة بأحكام تختص بها دون الصوامت المشددة.

(١) اللزوم: ٦٣٦/٢.

(٢) نفسه: ٦٤٠/٢، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٩، ٦٥١، ٦٥٤.

(٣) نفسه: ٦٤٢/٢.

(٤) نفسه: ٦٤٥/٢.

وإذا نحن استبعدنا احتمال كون هذا اللازم المتبرع به قبلهما لازماً آخر تكلفه الشيخ معتبراً الياء أو الواو في المدغم المشدد لازماً متبرعاً به قبل الروي، فإن التفسير الوحيد لذلك أنه كان يعد الواو والياء ساكنتين في هذه القوافي المشددة رداً صريحاً، فالحببي مثلاً وزنها فعيل، والعلوّ وزنها فعول، ويعني هذا أن ما قبل الروي عند فك الإدغام يكون رداً صريحاً، والردف من اللوازم الأصلية في القافية، ولذلك كان الشيخ مطالباً بأن يتبرع قبل الواو والياء عند التشديد بحرف آخر يلزمه، ولم يكن في الصوامت المشددة مدعواً إلى مثل هذا، لأن الساكن الأول لا يمكن أن يعد رداً.

ويبدو من قصره تشديد الروي في اللزوم على حروف دون غيرها^(١) أنه لم يكن يميل إليه، ويرجح ذلك أن شعره المجود يخلو من القوافي المشددة أو يكاد، فالسقطية المشددة الوحيدة في نيوانه الأول يائته:

مَتَى نَزَلَ السَّمَاءُ فَحُلَّ مَهْدًا

تَفْذِيهِ بِدَرْتِهَا الثَّدي^(٢)

والدرعية الوحيدة التي بناها على روي مشدد نونيته:

عَلَيْكَ السَّابِقَاتُ فَإِنَّهُنَّ

يُدَافِعْنَ الصَّوَارِمَ وَالْأَسِنَّةَ^(٣)

ويلحق البناء الكمي من حيث التقييد والإطلاق تغيرات تخل به أحياناً وتضعفه، ومنها ما يعرض القوافي عند تخفيف المشدد فيها.

فالشعراء - لديه - يجترئون على تخفيف المشدد إذا وجد ما يسوغ ذلك كالعجمة، كقول البحرني:

(١) قصر التشديد على الياء والجيم والراء والطاء والفاء والقاف، والكاف واللام والميم والنون والواو والياء.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٢١.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠١.

يوم بُغئى تجلئ بطلعته الـ غماء أو ليلة بفطرُبل

فـ «قطربل اسم أعجمي كثير الحروف، وقد ذكره في القصيدة التي يصف فيها الفرس مشدداً، وكذلك هو في أشعار من تقدمه من المحدثين، ولما كانت الكلمة أعجمية اجترأ على تخفيفها، وقوى ذلك عنده أن حروفها كثيرة»^(١).

وللاعتذار عن ورود «الجان» مخففة في شعر لصديقه الأمير ابن أبي حصينة مطلق القوافي، يفترض أن اللفظة أعجمية مشيراً إلى أن الجان «يراد به الحية، وأصله تثقيل النون، وربما ورد مخففاً في الشعر الفصيح، وإن أريد به ضرب من الحيات والحلي فهو أعجمي معرب، والوجه أن يخفف، فإذا حمل على هذا الوجه فلا ضرورة في البيت، وإذا حمل على القول الأول ففيه اضطراب لأنه خفف المثلث في قافية الشعر المطلق، وإنما يكثر التخفيف في المقيد»^(٢).

ورغم حرصه - مجاملة لصديقه - على الاعتذار عن هذا التخفيف الذي لحق المشدد بافتراض الأصل الأعجمي للفظة المخففة، لم يتردد في وصفه بالضعف والاضطراب إذا حمل على الاضطراب، وذلك لمجيئه في قافية الشعر المطلق.

وقد صرح في عبث الوليد بأن تخفيف المشدد «إنما يستعمل في القوافي المشددة إذا وقع الحرف آخرًا»^(٣)، والتقييد لديه نقصان من قوة الروي كما تبين، وهو لا ينكر أن تخفيف المشدد في الشعر المقيد يفقد القوافي قوتها لأن الروي يكره فيها على أن يصير خفيفاً^(٤)، إلا أنه يعد «ما نزل به [من] الهون طفيفاً»^(٥) محتماً بالقياس إلى الضعف المكروه الذي يلحقه عندما يأتي ذلك في القوافي المطلقة.

(١) عبث الوليد: ص ٢٠١. وانظر البيت في ديوان البحري: ١٨٤٩/٣.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٦/٢. وللدراة قوله: «... كأن البرق في طرفه جائ». ش. ديوانه: ١١٦/١.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٠١.

(٤) انظر رسائله/ إ. عباس: ٣٠/١ - ٣١.

(٥) نفسه: ٣٠/١ - ٣١.

ولاحتمال الأشعار المقيدة ذلك، كثر الاجترار على تخفيف المشدد في القوافي^(١)
فقليل «معدّ» في «معدّ»، وسكن الروي في مثل قول القائل:

أنشد الناس وأنشدهم

إنما ينشد من كان أضل^(٢)

إن التقييد في القوافي بناء يستضعفه الشيخ، ولكنه يجده مستساغاً لكونه سبيل
الشعراء إلى جعل تخفيف الأواخر المشددة محتملاً في الغريزة.

وبعض هؤلاء يلزمون عند تقييد الرويات حركة مقدرة واحدة تصير بها القوافي
إذا أطلقت موحدة المجرى، ومثل هذا دليل على اقتدار الشاعر، لكن اختلاف الحركات
المقدرة عند التقييد لا يعد في رأي الشيخ عيباً كما هو في المطلق إقواء^(٣)، فقد أوضح
أن الشاعر الذي يركب قصيدة مقيدة يجمع في رويها المسكن بين أشتات الحروف ولا
يبالي «إذا سلمت له القافية من لحاق العيوب كيف وقع ترتيب الكلمة في الأصل»^(٤)،
فالأعشى في قوله: (العمر ك ما طول هذا الزمن)، قد «جمع بين قوافيه وهي مختلفة
النجار، لأنه قال: «الزمن» فسكن ونونه في الأصل مكسورة، ثم قال: «معن» فحذف
من الكلمة حرفين وجعل النون التي أصلها السكون مع النون التي أصلها الكسرة،
وقال فيها: «... ما قد رجى» فجاء بنون أصلها الفتح...»^(٥).

وتكشف أشعار الشيخ المقيدة في السقط والدرعيات عن أنه تعمد جعل الحركات
المقدرة على رويات القطع كسرة إلا بيتين اثنين أولهما قوله: (لا تله عن جلانه ولا
تغب)^(٦)، والروي في هذا الشطر/البيت إذا حُرِّكَ مَفْتُوحٌ، والثاني قوله:

(١) رسالة الملائكة: ص ١٥٥.

(٢) رسالة الشفاعة / رسائله / عباس: ٣١/١.

(٣) انظر العمدة: ١٥٤/١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩ - ٤٥٠.

(٥) نفسه: ص ٤٥٠.

(٦) انظر الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٧٠. ومعنى لا تغب: لا تغب، من الغباوة.

والدهرُ إعدامٌ ويسرُ وإبـ

رائمٌ ونقضٌ ونهازٌ وليل^(١)

والروى فيه إذا حرك مضموم، واستثناؤهما دليل على أنه لم يكن يعد اختلاف الحركات المقدرة عيباً وإن عد توحيدها شاهداً على اقتدار القائل.

ويبدو ذلك واضحاً في نظمه التعليمي الذي حرص فيه على نفي العيب عن مثل هذا الاختلاف من خلال جمعه في اللزومية الواحدة المقيدة بين حركات مقدرة مختلفة كقوله:

ولم يبقَ في الأمر من حيلة

في قصر من عمرٍ أو يمد

وإن ثموداً أتت بحرهم

خطوب فما تركت من ثم

رأيت الفتى شبَّ حتى انتهى

وما زال يفنى إلى أن همد^(٢)

وبذلك يكون قد أكد أنه كان يذهب كغيره من الشعراء إلى أن القوافي تستعمل فيها أشياء لا تستعمل في حشو البيت، ومن بين ذلك^(٣) حذف الإعراب في الشعر المقيد وتخفيف المشدد، إلا أنه حذر من خلل قد يلحق القوافي منشدة ومرسومة عندما يكون تقييدها نتيجة لهذا التخفيف كما نجد في قول لبيد: (... ومن شاء أضل)، فلام «أضل مشددة، خففها في القافية تخفيفاً لا بد منه، ومن شديدها فهو عندهم مخطئ، وكذلك من شدد الراء في قول امرئ القيس: «واليوم قر» و«إني أفر»، وقد عيب على بعض العلماء أن لام «المُصل» وجدت بخطه مشددة في قول لبيد: (... بيديه كاليهودي

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٣.

(٢) اللزوم: ١ / ٤٠٣.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦.

المصل)، يريد المصلي فحذف الياء وخفف»^(١)، ومقصود الشيخ أن إنشاد القوافي المقيدة ورسومها في الخط يجب أن يخلو من الإيماء الصوتي والخطي إلى التشديد في الكلمات المخففة.

ويبدو أن هذا الخطأ يعود إلى الخلط بين نظامي الإنشاد والإيقاع، أي بين الوقف والتقييد اللذين عد الشيخ التفريق بينهما ضرورياً أحياناً لصون الشعر من الاختلال، فقد ذكر وهو يعدد طرائق العرب في الوقف أن بعضهم «يشدد الحرف الموقوف عليه ليدل على حركته في الإدراج»^(٢)، فإذا زال الوقف ترك التشديد^(٣)، وقد يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع^(٤) وتنفر منه الغريزة، والإشارة هنا إلى ما وصفه سيبويه^(٥) بأنه وقف بالتضعيف للإعلام بأن الكلمة متحركة في غير الوقف، وجعل علامته الشَّيْن.

وإذا كان هذا التشديد في الوقف إعلماً صوتياً وخطياً بتحريك الكلمة في الإدراج والوصل حتى لا تعد بمنزلة ما يلزمه السكون^(٦)، فإن تركه في القوافي المقيدة يعد إعلماً بأن الإيقاع قد بلغ نهايته وأصبح لا يحتمل حركة الحرف، فالمشدد المقيد في رأي الشيخ يختلف عن الحرف الموقوف عليه بالتشديد عند الإنشاد اختلافاً من وجوه تصبح أحياناً متعارضة، ومن ذلك أن التشديد في الوقف يطراً على الكلمة رغم أنه ليس صوتاً أصلياً فيها، بينما نجده في التقييد يختفي منها رغم كونه أصلياً فيها.

والتشديد في الوقف يمحو أثر السكون حتى لا يتوهم لازماً، بينما يكون السكون في الشعر المقيد لازماً إيقاعياً يمحو أثر التشديد.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٤ - ٤٤٥.

(٢) نفسه: ص ٥٠٦.

(٣) نفسه: ص ٤٧٨.

(٤) نفسه: ص ٤٦١.

(٥) انظر الكتاب: ١٦٨/٤ - ١٧٢.

(٦) نفسه: ١٧١/٤.

والشيخ في رفضه لتشديد القوافي المقيدة إنما كان يرفض الازدواج الحرفي الذي ينجم عن التشديد ولو ظل الحرف ساكناً، وأعني بذلك أن القافية في الأبيات المخففة الموقوفة عليها بالتشديد عند الإنشاد، تصبح من المترادف لاجتماع ساكنين في آخرها، وهذه صورة لا يقبلها نظام الإنشاد كما يفهم من قول سيبويه: «فإن كان الحرف الذي قبل آخر حرف ساكناً لم يُضَعَّفْ نحو عمرو وزيد وأشباه ذلك، لأن الذي قبله لا يكون ما بعده ساكناً لأنه ساكن»^(١)، لكن النظام الإيقاعي يحتملها، ولذلك خطأ الشيخ من شدد القوافي المقيدة لما في ذلك من تضليل وتشويه لصورة القافية الحقيقية.

ويضل ذلك لديه عيباً ولو تحايل من يريد الإيحاء إلى الأصل المشدد للكلمة على ذلك بوضع علامة التشديد من تحت الحرف كما يظهر من قوله واقعاً عند لامية البحريري: (قالت الشيب بدا قلت أجل): «كان على القوافي المشددة مثل الأقل والأثل تشديد، وذلك عندهم خطأ لأن التخفيف لازم. وكان بعض أهل العلم يعاب بأنه وجد بخطه قول لبيد: (... كاليهودي المصل) مشدد اللام في المصل. وحكي أن عثمان بن جني كان يرى في مثل هذه الأشياء أن يكون التشديد من تحت الحرف، والأجود أن يعلم الناظر أن التشديد لا يجوز في مثل هذه المواضع»^(٢).

ومن المفارقات الطريفة أن يكون الشيخ قد قال ذلك، وأن يأتي أحد ناشري ديوان اللزوم بعد عدة قرون ليضع الشدة على روايات بعض اللزوميات المقيدة^(٣) وهو لا يعلم أنه جاء فيها بما حذر صاحبها منه.

والملاحظ أن علماء القوافي لا يشيرون في مؤلفاتهم إلى هذا الخطأ الذي عابه الشيخ على بعض العلماء.

(١) الكتاب: ١٧١/٤.

(٢) عيث الوليد: ص ١٨١.

(٣) انظر مثلاً اللزوم: ١٧٣، ٢٥٣، ٣٧١، ٤٨١.

وينهب بعض أهل العلم إلى أن كل عيب في القافية يسمى سناداً، أما المحققون للعلم فيقصرون المصطلح على ما يلحق الحركة أو الحرف في القوافي المقيدة والمردوفة والمطلقة، وإلى هذا ينهب الشيخ وهو يجزم بأن السناد على خمسة أضرب^(١).

والعيب الوحيد الذي يلحق القوافي المقيدة هو اختلاف الحركة التي يعتمد عليها الروي، فالشيخ يذكر أن القافية المقيدة المجردة «يلزمها لازمان: الروي، والحركة التي قبله وهي التوجيه»^(٢)، وهو يعد هذه الحركة قوة صوتية يفتقر إليها الروي المقيد لسكونه ولضعف القافية بخلوها من الوصل، فـ «الروي بعد التوجيه»^(٣)، واختلاف ما قبله يجعل البناء الكمي في القافية عديم الامتداد.

ويذكر الشيخ أن الأخفش «لا يرى ذلك عيباً لكثرة ما استعمله الفصحاء»^(٤)، إلا أنه يميل إلى رأي الخليل «لأنه يرى اختلاف التوجيه سناداً»^(٥)، ويبدو أخذه بالرأي الأخير واضحاً في قوله منتقداً امرأ القيس: «ولو تكلمت الرائية التي أولها:

لا وأبيك ابنة العامري

لا يدعي القوم أني أفر

لشكت ما صنع واشتكت، وإن أمكنها أن تبكي بكت تقول: خفف مشددات الحروف وما حفل بتفاوت الصروف»^(٦)، وهو يقصد أن الشاعر قد «ساند على رأي الخليل»^(٧) في نفس القصيدة بمثل قوله: «أنى أفر» و«اليوم قر»، و«ألحقت شرّاً بشر» و«حرّ وصير»^(٨).

(١) ضوء السقط: ورقة ٢١ ب/ تحقيق: ص ٦٣.

(٢) رسالة في الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧. وانظر للزوم: ٢٢/١ والصامل والشاحج: ص ٥٣٥. والفصول والغايات: ص ٣٣.

(٣) رسالة النجى/ رسائله/ عطية: ص ٣١. وانظر طبعة إحسان عباس: ١٧٧/١.

(٤) مقدمة للزوم: ٢٢/١. ٣٣.

(٥) رسائله/ عطية: ص ١٢٠.

(٦) رسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ٢١/١.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر الفصول والغايات: ص ٣٤، ومقدمة للزوم: ٢٢/١.

(٨) انظر ديوانه: ص ١٠٩ - ١١٣.

والملاحظ أنه عندما يجعل اختلاف التوجيه عيباً عند الخليل يُذكر القارئ بأن ذلك «ليس بعيب عند الأخفش»^(١)، والغاية من هذا التذكير تهوينه لاختلاف حركة التوجيه، لأن كثرة ذلك في أشعار الفصحاء تدل على أنه بعيد عن أن يكون شنيعاً إذا ما عد عيباً^(٢).

وقد كشف ضمناً عن أنه لم يكن يجد فيه قبح أنواع السناد الأخرى، وذلك عندما ذكر أن الخليل كان «يرى الضمة مع الكسرة جائزة وينكر معها الفتحة»^(٣)، مضيئاً بذلك حدود العيب ومجوراً للاختلاف إذا غابت الفتحة، وبعضهم يجوزها بين الفتحة والضمة فقط^(٤).

وما يأخذه الشيخ على العلماء في ذلك أنهم «لم يفرقوا بين المقيد المجرد والمقيد المؤسس»^(٥)، ولذلك نجده ينهب مذهباً آخر سنده الغريزة والخبرة حين يقول نسباً الرأي إلى نفسه: «وهو عندي في المؤسس أقبح لأنه يختلف الحرف بالحركات بين حرفين لازمين، وإذا كان المقيد مجرداً لم يكن قبل التوجيه حرف لازم»^(٦).

وإشارته إلى وقوع التوجيه بين الحرفين اللازمين إيماء نقدي ذكي إلى أن اختلافه يظل سناداً حركياً^(٧) ولو أخذ بمذهب الأخفش المذكور، لأن حركة التوجيه هي نفسها حركة الإثباع وإن كان قد خص هذا الأخير بأنه الحرف الذي بين التأسيس والروي المطلق^(٨)، وسناد الإثباع من العيوب الفاحشة^(٩)، والأخفش لا يجيزه خلافاً للخليل^(١٠)، وفي ذلك ما يفيد أنه يستقبح سناد التوجيه في المقيد المؤسس^(١١).

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣٤، ومقدمة اللزوم: ٢٢/١.

(٢) انظر العمدة: ١٦٩/١، حيث قوله ابن رشيق: «ليس هذا بعيب شديد عندهم».

(٣) مقدمة اللزوم: ٢٢/١. وانظر ما قاله ابن رشيق في العمدة: ١٥٤/١.

(٤) انظر العين الغامزة: ص ١٠٠، وحاشية الدمشقي: ص ١١٣.

(٥) مقدمة اللزوم: ٣٣/١.

(٦) نفسه: ٣٣/١.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢٤.

(٨) مقدمة اللزوم: ١١٧/١.

(٩) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر ما يأتي.

(١٠) انظر العمدة: ١٦١/١.

(١١) انظر العين الغامزة: ص ١٠٠. يرجع إلى الكتاب لمعرفة المقصود بالضمين.

وتنبيهها على هذا التداخل بين الحركتين يشير الشيخ إليهما مقترنتين في قوله:
«لا يعرف مكان توجيه يذكر ولا إشباع»^(١).

وعندما نعود إلى لزومياته نجد ما برينة كلها من سناد التوجيه أو الإجازة^(٢) كما
يسميه ابن بريد، لأنه حرص فيها كلها على توحيد هذه الحركة. وقد ورد التوجيه -
حسب طبعة صادر - مختلف الحركات في قوله:

قَدْ أَعَزَّبَ الْعَالَمُ أَهْلَهُمْ
يَا عَازِبَ الْحِلْمِ عَنِ النَّاسِ تُبِّ
نِيرَانُ حَقْدٍ بَيْنَ أَحْشَائِهِمْ
فَلَفِظَهُمْ عَنْهَا شَرَارٌ وَتُبِّ
تَنْسِيهِمُ الْعَارِفَةُ الْهَيْفَ كَالِـ
أَغْصَانِ وَالْأَعْجَازِ مِثْلَ الْكُنْبِ^(٣)

مفتوحاً في البيت الثاني ومضموماً في الآخرين، وورد مفتوحاً ومكسوراً في قوله:

يَحِلُّ بِمَهْرٍ رَحِيقُ الرِّضَابِ
وَلَيْسَ يَحِلُّ رَحِيقُ الْعَنْبِ
يَعِيدُ الْفَتَى كَالَّذِي نَابَهُ
جَنُونٌ عَلَى أَنَّهُ لَمْ يُنَبِّ
وَمَا أَخَذَ الْعَقْلُ مِنْ أَهْلِهِ
وَإِنْ هُوَ غَرَّ اللَّمَى وَالشُّنْبِ^(٤)

(١) رسائله/ عطية: ص ١٠٩

(٢) نفسه: ص ١٠٩. والإجازة هنا بالزاي المعجمة.

(٣) اللزوم: ١٨٦/١.

(٤) نفسه: ١٩١/١.

واختلاف الحركات على هذه الصورة التي أثبتتها النasher يجب أن يكون سناداً منكراً حسب مذهب الشيخ لمجيء الفتحة مع غيرها قبل الروي المقيد، لكن ذلك بعد التأمل يصبح اختلافاً متوهماً مصدره التصحيف، لأن الرواية الصحيحة يجب أن تكون: «وُثِبَ» بضم ثاء واثب في الجمع، أما «يُنَبَّ» في اللزومية الثانية فالقراءة الصحيحة فيه هي: «لم يُنَبَّ» بالبناء للمفعول، أي لم يصب بالجنون.

وقد مر هذا التصحيف على بعض الدارسين فعاب على الشيخ أنه «جعل حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن وهو النون الفتح في البيت الأول والثالث والكسر في البيت الثاني»^(١)، واعتبره بأن ذلك لم يرد إلا في شواهد قليلة من لزومياته، بينما الصحيح أن الشيخ لم يأت بسناد التوجيه في أية لزومية من لزومياته، وإن ما توهم اختلافاً في حركاته ليس إلا تصحيفاً ناجماً عن سوء الفهم.

ومثل ذلك في البراءة من هذا السناد شعره المجود أي السقطيات والدرعيات، فنحن لا نجد فيه أي أثر لاختلاف حركات التوجيه لخلو السقط أصلاً من الشعر المقيد إلا البيتين اليتيمين^(٢)، ولبنائه درعياته المقيدة على المترادف.

لقد كان «ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي في المطلق والمقيد في أكثر شعره اقتداراً»^(٣)، ومثل هذا اللزوم في غير المقيد تكلف في رأي الشيخ، لأن حركة ما قبل الروي المطلق «ليست لازمة ولا ينكر تغييرها السمع»^(٤)، وإذا كان قد لزم في التوجيه حركة واحدة في لزومياته المقيدة فإن ذلك لم يكن إظهاراً لقدرته، وإنما كان إغناء للقوافي وبنائها الكمي النغمي.

(١) اللزوميات: دراسة فنية/ خليل أبو نياب: ص ٥٧٠/ نقلاً عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٦.

(٢) قوله: تعاطوا مكانني وقد فتهم .. فما أدركوا غير لح البصر وقد ورد التوجيه قبل الروي فيهما مفتوحاً س.

الزند/ ش: ص ٦٤٩.

(٣) العمدة: ١٥٥/١.

(٤) مقدمة اللزوم: ١٨/١.

أما ما يعرض للقواني المطلقة في رأيه فعيب واحد هو الإقواء، والمقصود به على المشهور^(١) «اختلاف إعراب الروي»^(٢) واجتماع أكثر من مجرى^(٣) في نفس القصيدة، و«أكثر ما يجيء في المرفوع والمخفوض»^(٤).

ويسمى بعض العلماء الإقواء إصرافاً إذا جاء في المفتوح^(٥)، ويشير الشيخ إلى أن الخليل والأخفش لم يذكر هذا العيب^(٦)، لكنه يذكره في قوله في السقط:

بنيْتُ على الإِطْءِ سائلةً من الـ

إِقْواءِ والإِصْفاءِ والإِصْرَافِ^(٧)

ويشرحه في الضوء بقوله: «والإصراف إقواء بالنصب، ذكره المفضل بن محمد الضبي الكوفي، ولم يعرف البغداديون الإصراف»^(٨).

وقد أنكر الشيخ الإقواء مطلقاً، في المضموم والمكسور جاء أم في المفتوح، وذهب إلى أن «من عرف حروف المعجم من شعراء العرب والعجم وجب عليه أن يهجر ذلك»^(٩)، فمعرفة الكتابة والقراءة حد فاصل بين الفصحاء القدماء والمتأخرين، والحكم على الإقواء يختلف باختلاف زمان الشاعر المقوي.

ويظهر تردده بين الحكمين جلياً في تأويله لاختلاف المجرى في بيتي أبي الهندي الدالين^(١٠)، فهو يعد ذلك إساءة في الإقواء إذا كان الشاعر «ممن كتب وعرف حروف

(١) يرد الإقواء عند بعض العلماء بمعنى الإقواء. انظر العقد الفريد: ٥٠٧/٥، والعمدة: ١٦٥/١.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٣٦.

(٣) مقدمة للزوم: ١/٣٣.

(٤) نفسه: ١/٣٣.

(٥) انظر العينون الغامزة: ص ٩٤.

(٦) مقدمة للزوم: ١/٣٣.

(٧) سقط الزند / ش: ص ١٢٨١.

(٨) ضوء السقط: ورقة ٥٦ ب/ تحقيق ص: ١٦٣.

(٩) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

(١٠) قوله: سيغني أبا الهندي عن وطلب سالم ... أباريق لم يعلق بها وضر الزبد

مقدمة قرأ كأن رقابها ... رقاب بنات اللاء أفزعها الرعد. انظر رسالة الغفران: ص ١٤٣.

المعجم»^(١)، أما إذا عد من الفصحاء القدامى لاستشهاد العلماء بشعره فالأرجح لديه أن يكون البيتان مقيدين، وإن كان هذا التأويل سيؤدي إلى التسليم بوجود ضرب رابع للتأويل ذكره الأخفش ولم يذكره الخليل، ويخلص من هذا الإشكال إنشاد من أنشد: (رقاب بنات الماء ريعت من الرعد)^(٢).

إن الإقواء في أشعار المولدين عيب قبيح في رأي الشيخ إذا أتى في الضم والكسر، ويكون أشنع إذا جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة^(٣) لأن الفتحة فيه قبيح جداً^(٤)، إلا أنه لا يميل إلى تعميم هذا الحكم على الأشعار كلها، فقد جاءت «أشياء في الشعر القديم بعضها منصوب وبعضها مرفوع أو مخفوض»^(٥)، وفصاحة هذا الشعر تجعله - لديه - أجل من أن يحمل فيه الإقواء على ضعف الغريزة.

ويعتذر الشيخ عن ذلك مرة بجعله امرأ القيس يقول وقد سئل عن إقوائه في ميمية له: «لا نكرة عندنا في الإقواء»^(٦)، ومرة أخرى بحمله مثل ذلك «على الوقف، لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر: (ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا) ... فيجيء بالآلف ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الآلف منافية للواو والياء. وإذا حكم بالوقف فلا فرق بين الحركات الثلاث»^(٧).

ورغم أن العلماء يؤولون إقواء امرئ القيس في لاميته بما ينفي عنها هذا العيب، يعتبر الشيخ ذلك تحايلاً غير مقنع، فالشاعر قد «شانها بقوله في آخر البيت: (أخنس ذيال)، فالذي يعرف مذاهب العرب يزعم أنه في موضع نصب، وأنه أجرى البيت على

(١) رسائله/عطية: ص ١٤٤.

(٢) نفسه: ص ١٤٣.

(٣) مقدمة اللزوم: ٣٣/١.

(٤) انظر العمدة: ١٦٥/١.

(٥) مقدمة اللزوم: ٣٣/١.

(٦) رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

(٧) مقدمة اللزوم: ٣٣/١.

الوقف، وقد أُمِـلَتِ الحِيلُ في وجوه نصت له فقيل: أبـل أخنس من الهاء في روقيه، وقيل: أراد ذِيالي بالإضافة إلى نفسه، والقول أشبه»^(١).

وإذا كان مقصوده إجراء البيت الأخير وحده على الوقف فإن ذلك سيصبح إخلالاً آخر بالقصيدة، لأنه يجعلها تبنى على إيقاعين: الضرب الأول من الطويل، والضرب الرابع المقصور الذي سكت عنه الخليل، ولعل هذا ما جعله يعتبر البيت الأخير شينا لها لأن تخليصها بالوقف من الإقواء يحدث فيها عيباً آخر هو شنود الوزن.

ويقوي هذا التفسير أنه صرح في نقده لمعلقة الحارث بن حلزة بما يفيد أن الوقف لا يخلص الشعر من شبهة العيب تخليصاً كاملاً، لأنه قد يؤدي إلى تداخل الأبنية واشتباهاها، والإقواء الذي يقود إلى مثل هذا لا يمكن أن يكون إلا شنيعاً: «ولقد شنعت هذه الكلمة بالإقواء في ذلك البيت، ويجوز أن تكون لغتك أن تقف على آخر البيت ساكناً، وإذا فعلت ذلك اشتبه المطلق بالمقيد»^(٢).

وإذا كان العلماء قد أجمعوا على أن الإقواء لا يجوز للمولدين^(٣)، فإن مجيئه في دواوين الشيخ سيكون مما يُستبعد أن يكون قد فكر فيه ولو لتجريبه، رغم أنه تجرأ على تجريب بعض العيوب الشعرية في لزومياته.

II - الردف والتأسيس: إذا كان التوجيه والمجرى يمكنان القافية من الامتداد النغمي، فإن الردف والتأسيس يعدان سبيل الشاعر لجعل هذا الامتداد أبين لاعتماده على الحرف والحركة معاً، فالردف يصاحبه الحذو والتأسيس يصاحبه الرس والإشباع، وكل ذلك يزيد القوافي قوة تطرب لها الأسماع وتَسْتَجِرُّها الغرائز.

(١) رسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ٢١/١ والمراد قوله: فخر لروقيه وأمضيت مُقِمًّا ... طوال القرا والروق أخنس ذِيال

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٣٢.

(٣) لنظر العمدة: ١٦٥/١.

١ - الردف: والمراد به لدى الشيخ «ألف أو واو أو ياء ساكتان تكونان^(١) قبل الروي ولا حاجز بينهما وبينه»^(٢).

ومقصوده بذكر السكون أن الردف لا يكون إلا من حروف اللين، و«حروف اللين الياء والواو والألف»^(٣)، والألف لين كامل لأن ما قبلها لا يكون إلا مفتوحاً، والياء والواو «إذا انفتح ما قبلهما ففيهما بعض اللين وإن لم يكمل»^(٤)، لأنه لا يكمل فيهما حتى تكونا ساكتين و«ما قبل الواو مضموماً وما قبل الياء مكسوراً»^(٥)، والردف جائز بذلك كله. والأصل فيه أن الشعراء مخيرون بين المجيء به وتركه قبل البدء في النظم، فإذا جاؤوا به في بيت من الأبيات ولو في وسط القصيدة لزمهم في المنظومة كلها، إلا أن البناء الشعري في بعض القوافي يكون مفتقراً إلى حروف الردف غير مستغن عنها، فيلزم بها الشاعر قبل أن يجيء بها ولا يخير، ويكون ذلك في الأوزان^(٦) التي تبنى على قافية المترادف لمنع اجتماع ساكتين مصمتين في آخر الكلام، أو لتعويض النقص الذي يلحق بالوزن نتيجة الحذف منه^(٧).

وقد ذكر سيبويه أن كل شعر حذف من بنائه حرف متحرك أو ما في زنته تكون فيه حروف اللين لازمة للردف^(٨)، ومثل لذلك بالطويل المحذوف.

وقد استنتج الشيخ^(٩) من كلام سيبويه ما يفيد أنه لا يشترط في هذا الوزن اللين فحسب، ولكن أن يكون ليناً كاملاً غير مفتوح ما قبله.

(١) كذا في المقدمة للطبوعة، والأرجح «تكون» لعبوة الضمير على الألف معهما كما يؤكد ذلك قوله لاحقاً: «بينهن».

(٢) مقدمة اللزوم: ١٠/١.

(٣) الفصول والغايات: ص ٩٤ - ٩٥.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٥) الفصول والغايات: ص ٩٥. وانظر مقدمة اللزوم: ١٥/١.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ٤٦٣ - ٤٦٤.

(٧) انظر العيون الغامزة: ص ٥٤.

(٨) الكتاب: ٤٤١/٤.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

ويستنتج من هذا أن استعمال الرفع يصبح أحياناً لأهميته موكولاً إلى الغريزة التي تجعله أضيق مما تسمح به القواعد القياسية.

ومن بين ما تجيزه القواعد تشعيث الضرب في الخفيف الأول، لكن الشيخ يرى أن الغريزة لا تقبل ذلك إلا إذا كانت القوافي مرفدة، فإذا فقدت الخفيفيات «حروف الرفع جاءت سالمة من التشعيث، لأنه إذا ظهر بان خله فيها»^(١)، ولذلك كان الفحول يتجنبونه إذا غاب الرفع، أما ما استعمل منه في ما فقد لينه ولم يردف فقبحه في رأي الشيخ غير خاف في الغريزة^(٢).

والألف في القوافي المردوفة لا تجتمع مع غيرها، أما الواو والياء فيجيز العلماء تعاقبهما شريطة اشتراكهما في اكتمال اللين أو عدم اكتماله^(٣)، إلا أن الشيخ يفرق بين المطلق والمقيد في جواز التعاقب. فهو^(٤) يجيز في الشعر المطلق كثيره تعاقبهما في مثل «مقروب وحبيب»، أو في مثل «الخيل والقول»، لكنه يستضعف ذلك في المقيد فينبه على قبحه في قوله: «وأنا أفرق بين المطلق والمقيد وأعده في المقيد أشد، لأن الروي لا يكون بعده ما يعتمد عليه. قال الراجز في الواو المضموم قبلها مع الياء التي قبلها كسرة:

مَدَوْرٌ تَدْوِيرَ عَشِّ الْعَصْفُورِ

خَيْرَ حِيَاضِ الْإِبِلِ الدَّعَائِيْرِ

فهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق»^(٥)، وكلامه صريح في دلالة على أن ذلك يقبح في المقيد سواء كمل اللين في الواو والياء أم لم يكمل.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢.

(٢) نفسه: ص ٥٢٢. وانظر ما تقدم: الخفيفيات.

(٣) انظر قوله في الفصول والغايات: ص ٣٢: «وإذا جاءت الواو المفتوح ما قبلها مع الياء المفتوح ما قبلها، فليس بسناد ولا عيب. وكذلك الواو للمضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها».

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٢٠/١ - ٢١.

(٥) نفسه: ٢١/١.

ويأخذ الدماميني على الشيخ أن كلامه هذا يقتضي «أن يكون اجتماع الواو والياء في أرداف القوافي المطلقة قبيحاً»^(١) بينما المعروف خلاف ذلك، وهو مأخذ لا يخلو من تعسف لأنه يطالب الشيخ بدقة في الدلالة لا يسمح بها أسلوب التفصيل أحياناً، لأن القائل قد يقول: زيد أكرم من عمرو، وهو يقصد أنهما مشتركان في الكرم، وقد يكون مقصوده أن زيداً وحده كريم وأن عمراً بخيل، فإذا طوّل بالتدقيق قال: عمرو أبخل من زيد، فيحمل كلامه على أن زيداً أيضاً بخيل، بينما كل مراده نفي الجود عن عمرو.

وقول الشيخ: «وهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق» يحمل على هذا الالتباس، لأنه لم يقصد به إلا أن التعاقب في المقيد يكون قبيحاً، أما حكمه عليه إذا جاء في المطلق فقد كان صريحاً في قوله قبل كل ذلك: «ويجوز الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها، ولا يجتنب ذلك أحد منهم. قال عمرو بن كلثوم: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا)، ثم قال فيها: (... تربعت الأجارع والمتونا)، وجاء بالواو في غير موضع من القصيدة والياء عليها أغلب... ومثل هذا كثير موجود لا يهجر ولا يعاب»^(٢).

ويبدو أنه لم يكن يجيز ذلك فحسب، ولكنه كان يعده دليلاً على اتباع الخاطر والبعد عن التكلف والتصنع، فلو «أن قائلًا نظم قوافي على مثل «مشوق ووسوق» ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم، لأن العادة في مثل هذا المبنى أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم الياء وحدها في مثل قطين ومعين، ليس في هذا من هذا النحو إلا شيء يسير»^(٣).

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٩٧.

(٢) مقدمة للزوم: ٢٠/١ - ٢١.

(٣) نفسه: ٣٠/١.

وهو بذلك يخالف مذهب ابن الرومي وينسبه ضمناً إلى التكلف لأنه كان من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية «حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره»^(١)، ويجعل ذلك دليلاً على التقدم والسبق وتطويع القوافي والرويات:

واطاعه حُرْفُ الرويِّ فلم يجئ

فيه بمفعول يشوبُ فعِلاً^(٢)

وتبدو أشعار الشيخ المجودة في معظمها ترجمة أمينة لأحكامه السابقة على حروف الرفع وتعاقب الياء والواو فيه وأوجه استعماله، فالياء والواو الكامل اللين تتعاقبان فيها في مثل قوله في السقط:

يفغي ويزعمُ أنه متبولٌ

راجُ خيالك أنه سيديلٌ

وفضيلةُ النومِ الخروجُ بانهله

عن عالمٍ هو بالآذى مجبولٌ^(٣)

كما تتعاقبان في جل درعياته كما يتجلى من مثل مجيئه في قوافي إحداها^(٤) بالغروب وقليب وجنوب ولهيب والأنبوب، وهو ما يدل على أنه عاد فاختر بعد عودته إلى تجويد الشعر هذا المعيار الفني البعيد عن التكلف.

ولعل السقطية الوحيدة التي أُرِدَ فيها ولم يعاقب قطعة من أربعة أبيات مطلعها:

خبريني ماذا كرهت من الشيب

بِ فلا علم لي بذنب المشيب^(٥)

(١) انظر العمدة: ١٦٠/١.

(٢) انظر ديوان ابن الرومي: ١٩٧٦/٥. والشيخ يعد مثل هذا لزوماً متكلفاً.

(٣) سقط الزند / ش. ص ٢٠٢٥ - ٢٠٢٦.

(٤) قوله: إلا ما أخذت بالثرة الحمى ... داء ياخسر بائع محروب. انظر الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٨١.

(٥) سقط الزند / ش. ص ٢٠٣٣.

فقد أتى في قوافيها مع المشيب بـ «الحبيب وطيب والأريب»، والراجع أنها بقية من قطعة أطول بترت فضاء ما أردفت فيه القوافي بالواو من أبياتها.

لكن درعياته لا تخلو من بعض اللبس، فرائيته المفتوحة: (صنت درعي...) ^(١) مطولة من ٦٢ بيتاً ورد الردف في كل قوافيها بالياء، وكافيته المضمومة: (أبني كنانة...) ^(٢) مطولة من ١٩ بيتاً ورد الردف في كل أبياتها وأوا.

والتفسير المقبول الذي نجده لهذا اللزوم أنه كان أثراً من آثار مرحلة النظم المتكلف التي ألزم فيها نفسه بكل ما ليس لازماً من الأساليب الشعرية، ورغم ذلك نحس عند التجريب والاختبار بأن إقحام مثل «قصورا وأمورا» في الرائية المفتوحة، أو مليكاً وشريكاً في الكافية يبدو نابياً في السمع نبواً قد يكون السبب في تخلي الشيخ عن رخصة المعاقبة بين اللينين فيهما.

وقد جمع الشيخ في رائية أخرى مكسورة بين الواو والياء فبدأ التعاقب مقبولاً، ولا نجد في السقط والدرعيات المردفة رائية أخرى مفتوحة أو كافية نستأنس بهما لمعرفة موقفه الدقيق من تعاقب الياء والواو في مثل هاتين القافيتين، فقد تكون غريزته قد هدته إلى أن تجنبه فيهما هو الأجود.

أما القطعتان المقيدتان اللتان جاء بهما في هذا النوع من الشعر مردوفتين بغير الألف فدرعيته اللامية السريعية الموقوفة:

مَأْخُلَتْ جَارْتَنَا وَهَـا

يَوْمَ تَرَاعَتْ بِكَثِيبِ النَخِيلِ ^(٣)

(١) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعياً بما يترك الغني فقيراً. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٧٧٥.

(٢) قوله: أبني كنانة إن حشو كنانتي... نبل بها نبل الرجال هلوك. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٠١.

(٣) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٩.

وأختها المشطورة: (من يشتريها وهي قضاء الذيل)^(١)، وقد لزم فيهما الياء وتكتب الواو لأنه كان يعد الجمع بينهما قبيحاً في مردفات الشعر المقيد التي يكون الروي فيها مفتقراً إلى حرف بعده يعتمد عليه^(٢).

وتظل لزومياته الديوان الذي لم يجتمع في قوافيه واو الريف وياؤه في قطعة واحدة لأنه بناه على تكلف ما ليس لازماً، وعدم المعاقبة بينهما وفاء بما التزم به لأنه أحد أوجه الكلفة الثالثة التي فرضها على نفسه^(٣).

والغالب على الريف أن يكون هو والروي من كلمة واحدة، لكن الشيخ يجيز لكل العلماء أن يكونا من كلمتين^(٤)، ويجيء بذلك في شعره كقوله في السقط:

طربن لضوء البارق المتعالي

ببغداد وهنا ما لهن ومالي

سمت نحوه الأبصار حتى كأنها

بناريه من هنا وتم صوالي^(٥)

وقوله في اللزوم:

لا ريب أن الله حق قل تعذ

باللوم أنفسكم على مراتبها

افمئة الإسلام يُنكر منكر

وقضاء ربك صاغها واتى بها^(٦)

(١) الدرعيات/شروح السقط: ص ١٧٧٢.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٢١/١، وما تقدم.

(٣) نفسه: ٣٠/١.

(٤) نفسه: ١٢/١.

(٥) سقط الزند / ش: ص ١١٦٢ - ١١٦٤.

(٦) اللزوم: ١٧٠/١.

ويطراً على القوافي المردوفة سنادان حرفي وحركي ينشأن من اختلاف الرفع أو الحذف فيها، لأن ما يبدأ به في القصيدة إذا خولف عد ذلك سناداً^(١)، فإذا جيء ببيت مردف القوافي وبيت لا ردف فيه فذلك عند الشيخ سناد^(٢)، وإذا اجتمعت الفتحة مع غيرها فيها فهو أيضاً سناد^(٣) معيب.

وينبه الشيخ على أن ما أُرِدِف بالألف، «لم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة»^(٤)، لأنه باللين الكامل الذي يشركه غيره من الأرداف^(٥)، ولذلك قل تعرض قوافيه لهذا النوع من العيوب.

والجهة التي يمكن أن يتسلط منها السناد على ما أُرِدِف بالألف هي الهمزة التي يصفها الشيخ^(٦) بأنها حرف ليس في الحروف أكثر مسامحة منه، لأنها تكون ساكنة في مثل «رأس ويؤس وذئب» فتبلغ ما تستحقه من الهمز وتصبح كالحروف الصاح، فيجوز أن يجتمع في القوافي «رُئِم مع سهُم، وسُئِل مع جُمِل، وشَأْم مع وُخِم. فإذا اتفق لها أن تصاحب في القوافي حروف اللين صارت ألفا في شام وياء في ريم وواوًا في بوس وسول، فجرت مع رام وجول وهيم. وهي في ذلك غير جارة للعيب، بل قد أدت حق الحروف الصحيحة في حسن العشرة، وتكلفت لحروف اللين ما ليس هو لها أصلاً في الحقيقة»^(٧).

وتظهر مسامحتها لدى الشيخ في أنها إذا كانت في حشو البيت فالمنشد مخير فيها بين التحقيق والتخفيف^(٨)، لكن هذه المسامحة تصبح وقوعاً في عيب المساندة

(١) الفصول والغايات: ص ٣٢.

(٢) مقدمة اللزوم: ١٥/١.

(٣) نفسه: ٢١/١ - ٢٢.

(٤) رسائله/ عطية: ص ١٢٤.

(٥) نفسه: ص ١٢٣.

(٦) الصامِل والشاحج: ص ٤٩٦ - ٤٩٧.

(٧) نفسه: ص ٤٩٦.

(٨) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٠/٢.

إذا ما تساهل الشاعر أو المنشد في استعمالها، فتخفيفها «يكون لازماً في القوافي الملية»^(١)، لأنها إذا كانت قبل الروي وفي قوافي القصيدة لين قبل الرويات أو بعضها وجب أن تخفف^(٢)، فإن لم تخفف عد ذلك سناداً حرفياً أي سناد الرفع.

ويفسر الشيخ بهذا اللزوم تخفيف الهمزة في قول أبي تمام:

دأب عيني البكاء والحنن دأبي

فاتركيني وقيت ما بي لما بي

فـ «الدأب والدأب: العادة.. والأصل الهمز، ولكن الهمزة في القافية تجعل ألفاً»^(٣).

ويمثل ذلك فسر قول البحتري:

عجز من الدهر لا يأتي بعارفة

إلا تلبث دون الأثني واستاني

فـ «استاني: أصلها الهمز لأنها من الأناة، ولا يجوز أن تهمز في هذا الموضع لأنها قد وقعت مع ألفات في القافية، ولا يجوز أن تقع معهن الهمزة...»^(٤).

وخلافاً للزوم التخفيف في القوافي المردفة يكون تحقيقها واجباً في المجردة، لأنها إذا خففت «وفي موضعها من القوافي حرف مصمت ليس بلين فتخفيف الهمزة خطأ»^(٥)، ويقصد الشيخ بالخطأ في كلامه هذا الوقوع في سناد الرفع. ويمثل للزوم تحقيقها بقول العجاج:

كأنه من طول جذع العفيس

ينحط من أقطاره بفأس

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢٩.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٩/٢ - ٧٠.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام. ٥١/٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢٤. وانظر ديوان البحتري: ٢١٥٠/٤.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٩/٢ - ٧٠.

ويجزم بأن همز الفأس في هذا الموضع واجب^(١).

ومثل ذلك لديه قول الشاعر:

ألم تريانني والعقيلي دائباً
نروح ونغدو في خلاخلنا الخرس
رهيني ثواء بعد طول إقامة
على غرض منا بمنزلنا الشاس

إن «لابد ها هنا في الشاس من همز لأجل القافية»^(٢).

ويظهر بعض الإشكال لدى الشيخ عندما تجتمع همزتان في قافية أخواتها مجردة فيمتنع التحقيق مطلقاً، أي في القافية والحشو على السواء، والمشكل مثل قول البحتري:

أجد لنا منك الوداع انتواء
وكنت وما تنفك يشغلك الشغل
فلا تال في هجري فإنني مصمم
على صلة بالغت فيها فما ألو

فقوله: «ألو الواجب فيه تخفيف الهمزة الثانية، لأن أصل الفعل قد اجتمعت فيه همزتان: همزة الأصل وهي الثانية، وهمز المخبر عن نفسه وهي الأولى، فإذا وقع التخفيف صار في الأبيات سناد قلما يجيء مثله في شعر المتقدمين، لأن من فعل مثل هذا فكأنما أتى بمال وحال مع فضل وأهل، وذلك غير موجود»^(٣).

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٠/٢.

(٢) رسالة الأخرسين/ رسائله/ إ. عباس: ٥٧/١.

(٣) عبث الوليد: ص ١٧٥ - ١٧٦. وانظر البيهقي في ديوان البحتري: ١٦٦٨/٣.

ولكن عد مثل ذلك من السناد يعارض مذهب الخليل الذي كان يتوهم تحقيق الهمزة في آدم وآخر «فلا يجعله سناداً إذا جاء مع تغيم وأكبر»^(١)، هذا على لغة من قال من العرب: اللهم اغفر لي خطائي، فجمع بين الهمزتين في جمع خطيئة. والأخذ بمذهب التوهم يجعل قول البحرني بريئاً من السناد لأنه يجيز «أن يتوهم تحقيق الهمزة الثانية في «الو»»^(٢).

ويظهر أن الشيخ لم يكن يميل إلى مثل هذا التأويل لأنه - وإن صح اعتباره في المباحث الصرفية تقديراً لغير مسموع - يعتبر غريباً عن نظام القافية الذي تقوم قوائمه على المسموعات فقط. وقد تبين أن اختلاف الإعراب في الشعر المقيد لا يعد لديه عيباً وإن توهمت الحركات، لأن بناء القافية المسموع ينقضي عند الروي الساكن، ولذلك نجده يخفف الهمزة في القوافي المليئة بالريف في مثل قوله:

أتعلمُ ذاتُ القرطِ والشنفِ أنني
يشنّفني بالزارِ أغلبُ رثبالِ
بدت حية قصراً فقلتُ لصاحبي
حياة وشراً بئس ما زعم الفالِ
إذا جنّ ليلي جنّ لبّي وزائد
خفوق فؤادي كلما خفق الآل^(٣)

ويحققها عندما تكون القافية مجردة في مثل قوله:

أستغفرُ اللهَ ولا أندب الـ
أطلال فذُ الشخصِ كالتوامِ
ولستُ بالناسبِ غيثاً همي
إلى السماكين ولا المـرزَمِ^(٤)

(١) عبث الوليد: ص ١٧٧ وفي الأصل «تغير» عوض «تغيم»، وهو تصحيف بين.

(٢) نفسه: ص ١٧٦.

(٣) سقط الزند / ش: ص ١٢٢٦ - ١٢٥٣.

(٤) الدررجات / شروح السقط: ص ١٧٦٦ - ١٧٦٨.

ولم يجيء بها في أشعاره متوهمة التحقيق مع الرويات الصحيحة لأن ذلك يظل لديه سناداً يبينه الحس.

وخلافاً للمريفات بالألف يتسلط السناد على ما كان الردف فيها وأوياً^(١)، لجواز اختلاف الحركات «ما قبلهما وهما في نك ردفان»^(٢)، وينجم هذا الاختلاف عن كمال اللين فيهما وعدم كماله، وهي خصيصة تجعل استعمالهما في القوافي ذا أوجه مختلفة منها الجائز ومنها المعيب.

فتعاقبهما كاملين في القصيدة الواحدة لا يعد عيباً لدى الشيخ إلا في القوافي المقيدة كما أوضحت، ومثل ذلك تعاقبهما غير كاملين^(٣) وإن كان بعض الشعراء قد أثروا تنكب المعاقبة بين الواو والياء في الصورة الأخيرة^(٤).

ويتميز عدم كمال لينهما بمجيء الحذو قبلهما فتحة، والحذو «حركة ما قبل الردف، تكون مرة فتحة ومرة ضمة ومرة كسرة»^(٥)، فإذا جيء بالفتحة مع غيرها في قوافي نفس القصيدة فنذلك عند العلماء هو العيب^(٦) الملقب بسناد الحذو^(٧).

وهو لدى الشيخ سناد حركي مكروه^(٨)، ويكون أشنع^(٩) إذا جاء في المقيد.

وقد كان اختلاف الحذو من بين ما عابه الشيخ على ابن كلثوم لمجيئه في معلقته بقوله مسانداً^(١٠):

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) مقدمة اللزوم: ١٠/١.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣٢.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار/ ر. م/ ص ٤٢٤. وانظر ديوانه: ٥٧/٤، ٥٩، ١١٢، ١٧٢، ١٩٨.

(٥) الصامل والشاحج: ص ٥٣٥. وانظر مقدمة اللزوم: ٢٠/١.

(٦) انظر مقدمة اللزوم: ٢١/١، والفصول والغايات: ص ٣٢.

(٧) انظر العقد الفريد: ٤٩٨/٥.

(٨) رسالة الغفران: ص ٥٣٧.

(٩) انظر مقدمة اللزوم: ٣٢/١.

(١٠) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٠. وانظر البيت في معلقته: (الا هبي بصحنك فاصبحينا...). جمهرة أشعار

العرب: ٣٦١/١.

كائن متونهن متون غدير

تصفقها الرياح إذا جرىنا

أما إذا ضم ما قبل الواو وانكسر ما قبل الياء فإن اللين فيهما يكون كاملاً، وإذا كمل «استقبحوا أن يجيئوا بهما مع الحروف المصمتة، مثل أن يجيئوا بعود مع جند وزند، ويعير مع ستر وقر»^(١)، لأن ذلك إذا جاء في القصيدة الواحدة عد سناداً^(٢) حرفياً اصطالحوا على وصفه بسناد الريف، ويكون شنيعاً إذا كمل لين الريف.

ولاستبعاد هذه الشناعة يحذر الشيخ من تحقيق همزة طفنا في قول البحرى:

سار يسترشد النجوم إليهم

في سواد الظلماء حتى طفينا

لأن الفعل وإن كان أصله الهمز «يخفف في هذا الموضع تخفيفاً لازماً»^(٣) حتى يشاكل واو الريف وياءه في قوافي القصيدة.

ويتردد الشيخ في الجزم بشناعة السناد في قول الكاهنة:

إنني رأيت غمامة برقت

بيضاء بين حناقم القطر

وظننته شرفاً لصاحبه

ما كل قاذح زنده يوري^(٤)

فالواو قد كمل لينها لضم ما قبلها، وهذا الاستعمال إن كان من باب العيوب التي مرت على بعض الغرائز، فهو لدى الشيخ أشنع^(٥) ما يكون من السناد، ولكنه

(١) مقدمة اللزوم: ١٥/١.

(٢) نفسه: ١٦/١.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٢٥. والبيت من قصيدة مطلعها: (هم إلي رائحون أم غابونا). انظر ديوان البحرى: ٢١٦٤/٤.

(٤) مقدمة اللزوم: ١٦/١.

(٥) نفسه: ١٦/١.

لا يستبعد أن تكون الكاهنة قد همزت واو يوري على لغة من قال موسى فهمز الواو لجاورتها الضمة كما يهمزها إذا كانت الضمة فيها موجودة^(١).

وقد نبه الشيخ على أن في واو يوري قوة زائدة «لأن بعد الراء ياء أصلية يجوز أن تجعل رويًا»^(٢)، وقوتها هذه قد تكون مسوغًا لعدما كالحرف الصحيح في البيتين، لأنها ستكون في غير موضع الرفع، لكنه يميل إلى أن يهجر مثل هذا الاستعمال، لأن اجتماع اللين الكامل والحروف الصحيحة في القوافي يظل قبيحًا من حيث هو مسموع شعري.

أما ما لاحظ وروده من سناد الرفع فهو اجتماع الصحيح مع الواو التي قبلها فتحة، أو الياء التي ما قبلها مفتوح أيضًا^(٣)، أي مع اللين غير الكامل في مثل اللؤم واللحم والقيص والقرص، ومن ذلك لدى الشيخ مجيء الحطبة بالغلف مع الطوف في شعر له^(٤)، وذلك عند الشيخ والعلماء من سناد الرفع، غير أن بعض الغرائز كانت لا تحس بذلك. وقد ذهب بعض العلماء إلى أن مثل هذا الاختلاف لا يعد عيبًا، لأن الواو والياء إذا سكنتا وانفتح ما قبلهما جرتا مجرى الصحيح^(٥).

ويبدو الشيخ كالمقتنع بهذا التعليل، لكنه يشترط لعد قبح هذا السناد هينًا أن يكون الوصل من نفس الكلمة التي فيها الرفع، كما يتضح في قوله مفسرًا مجيء القافية مريفة في قصيدة مجردة القوافي يقول فيها البحرني:

إن سيرَ الخليط لما استقلا

كان عونًا للسمع حتى استهلا

(١) مقدمة اللزوم: ١٦/١.

(٢) نفسه: ١٦/١.

(٣) نفسه: ١٦/١.

(٤) انظر م. اللزوم: ١٥/١، حيث يشير الشيخ إلى قوله في عجز البيت: بغدما مال المرازبة الغلف/ وما المرء إلا بالتقلب والطوف.

(٥) انظر شرح ديوان أبي الطيب/ البرقوق: ٥/٤.

ذاك فضل أوتيته كنت من بيـ

ن البرايا به أحق وأولى

فهو يرى أن قوله: «أولى» «فيه سناد، وهو عيب عند المتقدمين، وحسنه في هذا
الموضع أن ما قبل الواو مفتوح، وأن آخر أولى من نفس الكلمة وليس هو للوصل»^(١).

وقد جاء أبو الطيب بما يشبه هذا في قوله:

كدعواك كل يدعي صحة العقل

ومن ذا الذي يدري بما فيه من جهل

تمر الأنابيب الخواطر بيننا

وتذكر إقبال الأمير فتخلولي

وقد وصف بعض العلماء قافية البيت الثاني بالفساد^(٢) لتفريدها بين قواف غير
مردفة، لكن الشيخ الذي كان ينزه أبا الطيب عن العيوب يرى أن ذلك حسن وساغ -
مثل قول البحرري السابق - لأن ما قبل الواو مفتوح، «وأن الياء في تحلولي من نفس
الكلمة، ولو أنه جاء في قصيدة أبي الطيب «قول» مع «وصل» لكن أشنع من هذا،
وكذلك لو جاء في قصيدة أبي الطيب بالقول أو الصول لكان أشد بعداً، فأما لو جاء
بالقول والطول فإنه كان يشتد العيب. وأكثر ما جاء للعرب من هذا الفن إنما يجيء
في ما قبل واوه فتحة»^(٣).

ولعل غريزة أبي الطيب وغيره ممن ساندوا كانت تحس بأن الريف إذا اجتمع
غير كامل اللين مع القوافي المجردة في نفس القصيدة لا يبين، خلافاً لمجيء الحرف
الصحيح مع القوافي المردفة.

(١) عبث الوليد: ص ١٧٢. وانظر البيتين في ديوان البحرري: ١٦٥١/٣ - ١٦٥٤.

(٢) انظر الفصوص: ١٧٨/٥، حيث يعد صاعد ذلك خطأ. وانظر شرح ديوان أبي الطيب/ البرقوقي. ٧/٤.

(٣) عبث الوليد: ص ١٧٣. ويمثل للصورة الأخيرة بشعر قافيته: خمسي/ قوسي. وقد صحف الناشر فثبت:
فتحلولي وقولا ووصلا.

وأيًا كان مسوغ هذا الاستعمال فالواضح أن الاعتذار عنه كان سببًا في قبول رأي من نهى إلى أن الياء والواو إذا تحرك ما قبلهما أشبهما الصحيح، إلا أن تقييده المجيء بذلك بكون الوصل من كلمة الروي يعتبر إضعافًا ضمنيًا لهذا الرأي، لقلة هذا النوع من الوصل في أبنية القوافي.

وقد كشفت العبارات الأخيرة من كلامه عن أنه كان يعد الجمع بين الرفع وغيره في القوافي سنادًا شنيعًا، وأنه كان يراه في ما كمل لينه أشنع، لأن الرفع بناء فني كمي للقوافي يعتمد على التنغيم المتردد بحروف متشابهة، وإذا استثنينا ما جاز فإن الإخلال بذلك لا يمكن أن يكون إلا عيبًا، ولذلك جاءت أشعار الشيخ المردفة - مجودة كانت أو متكلفة - بريئة كلها من السناد بنوعيه الحركي والحرفي.

أما الياء والواو المتحركتان فاشتراط السكون في الرفع وقربهما من الحروف المصمتة يجعلهما - وإن جاءتا قبل الروي - كالحرف الصحيح^(١)، فيحملان عليه في القوافي كما يتبين من قول الشيخ جامعًا بين الياء المتحركة والصوامت:

لَتَذْكُرُ قُضَاعَةَ أَيَامِهَا

وَتَزُورُهُ بِأَمْلَاكِهَا حَمِيرُ

فَعَامِلٌ كَسْرِي عَلَى قَرِيَةٍ

مِنَ الطِّفِّ سَيِّدُهَا الْمُنْذُرُ^(٢)

٢ - التأسيس: وهو أسلوب آخر في البناء الكمي النغمي، ويتميز من الرفع بكونه يمنح القافية امتدادًا أطول لزيادته عليه بحرف يفصل بينه وبين الروي يلقب بالخليل^(٣)، وبحركة يتحرك بها تسمى الإشباج^(٤).

(١) انظر شرح ديوان أبي الطيب/ الواحدي نقلًا عن البرقوقى: ٥/٤ - ٦.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٨٧ - ١٠٨٨.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣٢، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٢.

(٤) نفسه: ص ٣٣.

وخلافاً للرديف الذي يجيء بحروف اللين الثلاثة يختص التأسيس بأنه يكون بالألف دون الواو والياء، فالقافية تكون مؤسسة إذا كانت على وزن فاعل، وإذا جاءت على وزن فاعل أو فيعل عدت مجردة ولا يلزم الشاعر فيها بالمجيء باللين رغم أن الواو والياء أختان للألف. ويبدو هذا جلياً في مجيء موردها مع ترفدها في قول الشيخ:

تُثْنِي عَلَيْكَ الْبِلَادُ أَنْكَ لَا

تَأْخُذُ مَنْ رَفَدَهَا وَتَرْفُدُهَا

مَنْ ارْتَعَتْ خَيْلَهُ الرِّيَاضُ بِهَا

وَكَانَ حَوْضُ الصَّفَاءِ مَوْرِدَهَا^(١)

ويطرد ذلك في سقطياته ودرعياته حيث تُعَامَلُ الواو والياء عند وقوعهما موقع ألف التأسيس معاملة الحروف المصمتة.

أما في ديوان التجريب فنلاحظ أنه التزم بالواو في قوافي بعض اللزوميات وكأنها صورة أخرى للتأسيس، وذلك في قوله من ثلاثة أبيات تائية:

قَدِيمًا كَرِهْتُ الْمَوْتَ وَاللَّهُ شَاهِدُ

وَقَدْ عَشْتُ حَتَّى أَسَمَحْتُ لِي قُرُونَتِي

وَأَحْسَبُهُ لَوْ جَاءَنِي لِأَبِيْتِهِ

وَمَنْ عِنْدَ رَبِّي نَصَرْتِي وَمَعُونَتِي^(٢)

وقوله في كافية من خمسة عشر بيتاً:

أَلَا يَاجُونَ مَا وَفَقَ

تَ إِن زَايَلْتَ قَامُوسَكَ

وَرَأَيْتَنِي لَكَ فِي الْعَمَالِ

مَ أَنَّ تَلَزَمَ نَامُوسَكَ^(٣)

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٢٢ - ٨٢٣.

(٢) اللزوم: ٢٢٢/١ - ٢٢٣.

(٣) سقط الزند/ش: ٢٤٨/٢. وقد أتى في قوافيها بـ (موسك / ناقوسك / قوسك / ناووسك / بوسك / مائوسك /....).

ويؤكد أنه نحا فيها منحى التأسيس بالواو عوض الألف تخفيفه همزة يؤسك
لتصير واوًا مكتملة اللين في قوله:

أخفاف الدهر أن يبد

ل نعماء الفنى يؤسك

لكن ذلك يظل من باب التكلف الذي لا يحمل أية دلالة نقدية سوى كونه تجريئاً
ولزوماً لما ليس يلزم.

ولم يذكر العلماء السبب الذي جعل الشعراء يقتصرون على الألف وحدها عند
تأسيس القوافي، إلا أن الشيخ في بعض مباحثه يذكر أن العرب تستنقل الياء في
بعض الأنبية، والواو أختٌ مُعاقبةٌ لها، وأنهم يفرون منها إلى الألف إذ «الألف أخف
حروف اللين»^(١)، فلعلهم وجدوها الأنسب للتأسيس لخفتها.

ورغم تفرد الألف بهذا البناء يلاحظ أن تقييد المجيء بالتأسيس لا يظهر في
استبعاد الواو والياء فحسب، ولكن في اختيار ألفات دون أخرى، فالألف التي يختارها
الشاعر لتأسيس القافية لا تخلو - لدى الشيخ والعلماء - من أن تكون «هي والروي
من نفس الكلمة كالألف عالم ومالك، أو يكون الروي ضميراً متصلاً فيجري مجرى
حرف الكلمة الأصلية كالكاف في دارك وغلارك»^(٢)، وهذه هي الصورة الغالبة في
الأشعار ولا تكون الألف فيها إلا تأسيساً، أو أن تكون الألف من كلمة والروي من كلمة
أخرى^(٣)، فهذه لا تخلو من أحد أمور ثلاثة: الأول أن تكون ضميراً منفصلاً مثل «هُما
وهي»، فتجيء في القوافي «إنها هيا» مع «المراسيا»، فألف «إنها» تأسيس، والهاء من
«هيا» دخيل، والياء روي^(٤).

(١) رسالة الملائكة: ص ١٠٦.

(٢) مقدمة اللزوم: ٧/١.

(٣) نفسه: ٧/١.

(٤) نفسه: ٧/١.

والثاني أن تكون مبنية من ضمير متصل وحرف، كأن يأتي الشاعر بـ «بدا ليا» مع «تاجيا»، وهذان الوجهان تكون فيهما الألف تأسيساً، إلا أن أهل العلم يجيزون أن يجعل التأسيس المنفصل لغواً^(١) فتجتمع في قوافي القصيدة الواحدة «بداليا» مع «معطيا وموليا»، لكن الشيخ يعد ذلك قليلاً في الاستعمال^(٢).

والأمر الثالث ألا تكون الكلمة المنفصلة ضميراً كما تقدم، فيمتنع جعلها تأسيساً وتكون القوافي بها كالمجردة، كما يتبين من جمع العجاج في في القافية بين «إذا حجا» و«الفرنجا»^(٣)، فالألف في «إذا» لدى المتقدمين ليست للتأسيس لأن «حجا» ليست كلمة مضمرة ولا فيها حرف إضمار^(٤).

ورغم أخذ الشيخ بهذا الرأي نجده يذهب إلى أن الغريزة لا يمتنع في حكمها أن تكون (الألف تأسيساً وبعدها كلمة ليس فيها إضمار مثل «شم وطر»)^(٥)، ويمثل لذلك بجمع بعضهم في القافية بين «وهى شِم» و«هاشم» ثم يقول: «فهذا ألغز قوله: وهى شِم، وهو يريد وهى من الوهى، وشم من شيم البرق، عن قوله: وهاشم إذا كان هاشم اسم رجل. فلو جاءت بعد ذلك الخضارم والأكارم ودائم ونحوها، لكان عندي غير قبيح. ويقويه أن شين شم مكسورة، والغالب على ألفات التأسيس أن يكون ما بعدها مكسوراً»^(٦).

وتقييده الاستعمال بالإلغاز وبالكسر ينبيء بأنه لم يكن يجيز جعل ألفاتٍ مثل هذه الكلمات تأسيساً، إلا إذا توافر في البناء ما يجعل السمع لا يحس بأن الكلمتين منفصلتان، ويبدو ذلك واضحاً في نقده للبحثري الذي لم يكتف بأن جاء في قوافيه

(١) مقدمة اللزوم: ٨/١.

(٢) نفسه: ٨/١.

(٣) نفسه: ٨/١. وانظر ديوانه: ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

(٤) مقدمة اللزوم: ٨/١.

(٥) نفسه: ٨/١.

(٦) نفسه: ٨/١.

المؤسسة بكلمات منفصلة عن الألف ليست ضمائر، ولكنه تعدى ذلك إلى جعل الدخيل فيها مفتوحاً، وذلك في داليتها: (من رقبة أدع الزيارة عامداً).

فهو يرى أن هذا القصيدة من أجود كلام أبي عبادة، «إلا أنه أكثر فيها من السناد كقوله: ولا عدى، وهذا أسهل من قوله: وما هدى، لأن عين عدى مكسورة. ومثل «ما هدى» قوله: أبعداها مدى، ويافدا، وللأعلى يدا، وأوحاها ردى، وحين تساندا، وتاركها سدى»^(١).

وهذه المخالفة لدى الشيخ تعد من أشنع^(٢) العيوب لأنها تقضض جهل الشاعر بقواعد التأسيس حين ظن أن «الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها - وليست الثانية من المتصلات بالضمير أو من المضمرة نفوسها - تصلح أن تكون تأسيساً فتجيء مع والد وصاعد، وذلك مجمع على رفضه عند من تقدم وغيره لا يجعلون الألف المنفصل تأسيساً، أليس قد قال العجاج: (قد هاج أحزاناً وشجواً قد شجا)، ثم قال: (فهن يعكفن به إذا حجا)، وقال عنترة:

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما

والنادرين إذا لم القهما دمي

والقصيدة ليست بمؤسسة^(٣)، فالأسلم لدى الشيخ أن تكون القوافي في قصيدة البحري غير مؤسسة كما هي الحال في معلقة عنترة المذكورة التي جمع فيها بين قوله في القوافي: «متردم وتوهم» وبين «لم القهما دمي»^(٤).

ويبدو الشيخ في شعره المجود متمسكاً بقوانين استعمال ألف التأسيس، فهو في إحدى قصائده يتجنب ما عابه على البحري ويجعل الألف لغواً في قوله: «ولا

(١) عبث الوليد: ص ١٠٠.

(٢) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٢.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٤) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣، وعبث الوليد: ص ٦٤، والعيون الفامزة: ص ٩١.

غدها» رغم أنها في موضع التأسيس، وذلك لأنه راعى ورودَ الروي في كلمة منفصلة ليست ضميراً، وورود ما قبله مفتوحاً، فالقافية التي تلغى فيها ألف التأسيس - في رأيه - قافية مجردة يقبح المجيء بها مع القوافي المؤسسة، وتحسن مع المجردات الصريحة، ولذلك أثر خلافاً للبحثري أن يأتي بالقافية المذكورة (لا غدها) في قصيدة غير مؤسسة القوافي منها قوله:

فلا اقتحام الشجاع مهلكها

ولا توقى الجبان مخلصها

لكل نفس من الردى سببٌ

لا يومها بعده ولا غدها^(١)

ولم يخل بهذا المعيار في اللزوميات نفسها رغم أنها ديوان تجريب، فقد ألغى ألف التأسيس في قوله:

قفي وقفه تعلمي

وإن سلموا فاسلمي

فما قلت من لوعة

المى بنى بالي^(٢)

وقوله:

هوّن عليك ولا تبال بحادثٍ

يشجيك فالأيام سائرة بنا

نعدى عدوّ لابن آدم نفسه

ثم ابنه وافاه يهدم ما بنى^(٣)

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٢٧ - ٨٢٨.

(٢) اللزوم: ٤٧٩/٢.

(٣) نفسه: ٥٢٩/٢.

فعدم إضمار الكلمة الثانية وفتح ما قبل الروي فيها جعل القافية مفتقرة إلى شروط التأسيس فالغي.

وكما عاب على الباحثري أنه أسس من القوافي ما لا يجوز تأسيسه، عاب عليه نقيض ذلك لأنه لم يؤسس حين كان التأسيس هو الأحسن، ففي قصيدة له مطلعها:

(خل قريب بعيد في طلبه)، جاء في القوافي بـ (تعصبه)، وجاء بقوله:

يفدك بالناس صبّ لو يكون له

أعزّ من نفسه شيء فذاك به

فـ «فذاك به» مع «تعصبه» مكروه، وقد أجاز القدماء مثله، وإنما احتملوه لأن الألف التي في «فذاك» منفصلة من الكلمة التي فيها الروي وهو قوله: «به»، ولو كان الروي في كلمة لا إضمار فيها كان جوازه أسهل وأكثر كما قال:

وطالما وطالما وطالما

كفى بكف خالد وأطعما^(١)

ونخلص من هذه الأحكام والمآخذ إلى أن التأسيس بناء كمي نغمي يقيد استعماله - فضلاً عن امتناع المجيء فيه بالواو والياء - عيوب تتسلط عليه، منها الحركي ومنها الحرفي، ويحصر العلماء العيب الحركي في ما يلحق بالإشباع وهو حركة^(٢) الدخيل دون أن يتعرضوا لما قبل الألف، وهو الرس^(٣) الذي ذكره الخليل والأخفش^(٤) واعتبر الجرمي إشارتهما إليه زيادة «لا يحتاج إلى نكرها، لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحاً»^(٥).

(١) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٥.

(٣) نفسه: ص ٥٣٥. وبعض العلماء يجعل الرس هو الحرف الذي يعد التفسير. انظر لسان العرب: مادة «ريس».

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١٧/١.

(٥) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧. وانظر مقدمة اللزوم: ١٧/١.

وخلافاً لابن جني^(١) عد الشيخ كلامه قولاً حسناً^(٢) مقوياً بذلك سلطة نظام القافية ومعطلاً سلطة الإنشاد، وقد بينت أنه فعل ذلك عامداً وهو يعلم أن تسليمه بأن ألف التأسيس تمال وتفخم كما قال هو نفسه^(٣)، يلزمه بأن يجعل إشارة الخليل والأخفش إلى الرس إشارة ضمنية - في أقرب التصورات - إلى ثلاث فتحات: الصريحة والمائلة نحو الكسرة والمائلة نحو الواو، ولذلك نذهب إلى أن سناد الرس عيب كان ينشأ زمان الإنشاد عن الجمع بين الألفات الممالة والمفخمة والهاوية^(٤) في قوافي نفس القصيدة، وإلى أن مفهوم هذا العيب قد اختفى عندما توحد النطق بالحروف نتيجة هيمنة التدوين والكتابة والتحصيل من المدونات المنسوخة على السماع والمشاهدة.

وإذا نحن ربطنا بين معنى الرس أي البئر، ووصف سيبويه للألف بالحرف الهاوي لأنه «اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مجرى الياء والواو»^(٥)، أمكن تفسير ذكر الرس بأنه إيماء مقصود منهما إلى أن ألف التأسيس يجب أن تكون عند الإنشاد حرفاً هاوياً لا يجوز تفخيمه وإمالة لبعده عن الواو والياء.

والإشباع مصطلح لم يذكره الخليل^(٦) وذكره الأخفش، والمراد به حركة الدخيل مطلقاً، لكن الغالب على ألفات التأسيس لدى الشيخ والعلماء أن يكون ما بعدها مكسوراً، لأن الكسر أَلِفَ فيها حتى صار كأنه لازم، و«قلما توجد قصيدة مؤسسة يكون ما بعد تأسيسها مضموماً أو مفتوحاً إلا أن تكون بنيت على المضمر في مثل قولك: «رأهما وأتاها»... ومن عاداتهم إذا بنوا القصيدة على هذا القري أن يلزموا فيها المضمر، إلا أن يشذ فيجيء على غير الإضمار، أو تكون القصيدة المؤسسة التي بعد تأسيسها فتحة مبنية على كاف إضمار، مثل أن تبني على: أصابك وأشابك ونحو ذلك»^(٧).

(١) انظر لسان العرب: مادة «رسم».

(٢) مقدمة اللزوم: ١٧/١.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣١ - ٣٢.

(٤) انظر ما تقدم، وإشارة الدماميني إلى أن ناظم الخزرجية خص بالتأسيس الألف الهاوية. العين الغامزة: ص ٩٧.

(٥) الكتاب: ٤٣٥/٤ - ٤٣٦.

(٦) انظر اللزوم: ١٧/١.

(٧) مقدمة اللزوم: ٨/١ - ٩.

ولم يخل الشيخ بالبناء المألوف في تأسيس قوافي سقطياته ودرعياته لحرصه فيها على التجويد، أما اللزوميات فقد أثر أن يجرب فيها كل حركات الإشباع رغم لزومه الكسرة في جل القوافي المؤسسة، فقد جاء بالإشباع ضمة في ميمية له مبنية على المضمير يقول أولها:

عميانكم قرأت على أجدانكم
وأثوا لكم بالبر من أتاكم
أحياؤكم بخلت عليهم بالندی
فبغوه بالفرقان من موتاكم^(١)
كما جاء به مفتوحاً شاذاً على غير إضمار في قوله من مقصورتها:
لعل قران هذا النجم يثني
إلى طرق الهدى أمما حيارى
فقد أودى بهم سغب وظمء
واينقهم بمتلفة حسارى^(٢)

والخروج عن الكسر ليس عيباً قياسياً كما تبين، ولكن جوازه يكون مكروهاً^(٣) لأنه يبعد التأسيس عن قوته النغمية خصوصاً إذا جاء الإشباع فتحة، فمجيئها بعد التأسيس «يخرج السامع عن العادة، لأن أكثر ما أسس من أشعار العرب إنما يكون بعد ألفه كسرة كحامل وراسم»^(٤)، ولذلك عد الشيخ القوافي المطلقة المؤسسة التي تكون فيها حركة الخيل فتحة قريبة^(٥) من المطلقة المجردة.

(١) اللزوم: ٤١٢/٢. والملاحظ أن بناءه القافية على المضمير عد لديه مسوقاً لضم حركة الدخيل. انظر: ٩/١.
(٢) اللزوم: ٧٤/١. وفتح حركة الدخيل في غير ما بني على المضمير تعد لديه استعمالاً شاذاً. انظر: ٩/١،
و٤١٥/٢.

(٣) مقدمة اللزوم: ١٨/١.

(٤) نفسه: ١٥/١.

(٥) نفسه: ١٥/١.

ويصبح الخلل قياسياً أي عيباً صريحاً لدى العلماء إذا تغير الإشباع في القصيدة الواحدة، لأن الغريزة تنكر «تغير حركة الدخيل، وإذا أصابها التغير فهو سناد»^(١).

والمقصود سناد الإشباع^(٢) الذي يتسلط على القوافي المؤسسة المطلقة نتيجة تحريك الشاعر الدخيل فيها بأكثر من حركة، لكن قبح هذا السناد يختلف لدى الشيخ باختلاف الحركات المجتمعة، فالضمة مع الكسرة أيسر لديه «لأنهما أختان، والفتحة معهما أشنع»^(٣). والدليل على تفاوت القبح في ذلك - لديه - أن ما جاء به القدماء فيه بالضمة مع الكسرة أكثر مما جاؤوا فيه بالفتحة مع إحداهما^(٤).

ويبدو الشيخ في حكمه على سناد الإشباع متأثراً بما جاء في أشعار الفصحاء وما استخلصه منها العلماء المتقدمون من أحكام، لكنه يجعل غريزته هاديه إلى الأسلوب الأجود في استعمال حركات الدخيل، فهو يذكر أن اختلاف العلماء^(٥) إنما وقع في قبح مجيء الفتحة مع الحركتين الآخرين، لكنه يذهب مذهب المستقبحين فيجزم بأنها إذا جاءت معهما كانت عيباً^(٦).

وقد وصف بالشناعة شعر ذي الرمة الذي جمع في قوافيه بين «مالك» و«المبارك»، غير أنه عندما تعرض لاجتماع الضمة والكسرة نبه على أن ذلك «مباح عند الجماعة»^(٧)، ويقوي هذا الحكم في رأيه ما جاء منه في الشعر القديم.

(١) مقدمة اللزوم: ١٨/١.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٢٢ / تحقيق: ص ٦٤. وانظر العين الغامزة: ص ٩٩.

(٣) مقدمة اللزوم: ١٩/١ - ٢٠.

(٤) نفسه: ١٩/١ - ٢٠.

(٥) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢١.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٢٢ / تحقيق ٦٤.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢١.

فمثل جُمع صخر الغي في قوافيه المؤسسة بين الأهاضب وتجاوب «كثير في أشعار الفصحاء»^(١)، ورغم ذلك نلاحظ أنه أثر ألا ينسب إلى نفسه الحكم بأن هذا الجمع بين الضمة والكسرة ليس عيباً، واكتفى بنسبة ذلك إلى العلماء في مثل قوله: «ولا يعيبون الضمة مع الكسرة»^(٢)، وهو احتراش يكشف من خلاله عن أن غريزته لا تقبل ذلك، وأنه يحظره على المحدثين كما حظر الإقواء عليهم.

وقد بدا كالصرح بذلك في قوله بعد إيراد أشعار^(٣) للنابغة وأبي ذؤيب وصخر الغي وندي الرمة جمعوا في معظمها ضمة الإشباع إلى كسرتهم: «وهؤلاء يعذرون في مثل هذا، فما بال أبي عباد»^(٤).

وعندما وقف على بيت ضم فيه البحرى حركة الدخيل في بيت من قصيدة مكسورة الإشباع، لم يخف استقباحه لهذا الجمع رغم أنه أتى بين حركتين وصفهما بالأختين، فقال معقبا على قول الشاعر: «أصل يأمُله الهمز، ولا يجوز همزه في هذا الموضع، وضمه الميم مع الكسر الذي قبله وبعده في القوافي مكروه بعض الكراهة»^(٥). ورغم تساهل الشيخ في لزومياته ومجيئه فيها للتجريب بحركة الدخيل فتحة وضمة، ظل هذا اللبوان بريئاً من سناد الإشباع سهل أم شنع، وهو ما يؤكد أنه كان يستقبحه مطلقاً.

ولم تكن أشعار السقط والدرعيات لتشان بهذا السناد، فنزعة التجويد قد صانعتها عن أن تشوبها مثل هذه الشوائب.

(١) رسائله/عطية: ص ١٢٢. وانظر مقدمة اللزوم: ١٩/١ - ٢٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٢٢ / تحقيق: ص ٦٤.

(٣) انظر رسائله/عطية: ص ١٢٠ - ١٢٢.

(٤) نفسه: ص ١٢٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٧٨. والمراد قول البحرى: لقد وفق الله الموفق للذي ... أتاه وأعطى الشام من كان يامله.

انظر ديوانه: ١٦٨١/٣.

أما الحرفي من العيوب فيتسلط على ألف التأسيس دون الدخيل، والدخيل هو الحرف الذي يفصل بينها وبين الروي، وتعود براعته من العيوب إلى كونه قيمة زمنية غير صوتية يمكن أن يحققها أي حرف متحرك، وأعني بهذا أنه ليس نغمة شاحبة فحسب، ولكنه نغمة معدومة في السمع ينوب عنها فيه زمن أدائها، وهذا ما قصد إليه القدماء حين وصفوه بأنه حرف «لا تلزم إعادته كما تلزم إعادة الروي»^(١)، لأنه يكون مرة دالاً وأخرى جيماً أو نوناً أو ميماً أو سيناً أو ما سوى ذلك.

ولعل غياب المسموع النغمي المتردد في مواقع الدخيل هو ما جعل غرائز الشعراء تألف الكسرة ولا تحيد عنها، فاطراد مجيئها إشباعاً يجعل المسموع وإن ظل شاحبا من حيث قيمته الصوتية متجانساً تجانساً صوتياً حركياً يقلل من تأثير الاختلاف والتغير الذي ينشأ عن تنويع الشاعر للأصوات المحققة لهذه القيمة الزمنية، وأشعار الشيخ المجودة صورة كأشعار غيره لذلك.

أما لزومياته فقد كان من نتائج كلفة اللزوم فيها أن الدخيل كان يجيء في قوافي كل قطعة على صورة واحدة، كقوله مریدا الميم قبل الروي في لزوميته:

لعمرك ما الدنيا بدار إقامة
ولا الحي في حال السلامة أمن
وإن وليدا حلها لعذب
جرت لسواه بالسعود الأيمن
ونال بنوها ما حبتهم جبوبهم
على أن جد المرء في الجد كامن^(٢)

وليس لترديد الميم ولا لترديد غيرها من اللوازم قبل الرويات في ما سواها أية دلالة نقدية فنية، سوى أنه مظهر من مظاهر التكلف في هذا الديوان.

(١) مقدمة للزوم: ٧/١. وانظر لسان العرب: مادة «رسم».

(٢) للزوم: ٤٩٤/٢.

وتتأصل البراءة من العيب في الدخيل بكون التأسيس وحده عرضة للعيب، فقد
«تضعف بعض الغرائز في غير المؤسس فتجيء بالتأسيس، أو في ما بني عليه فتجيء»
بما هو خال منه^(١). والمقصود سناد التأسيس الذي يتسلط على القوافي عندما يجيء
الشاعر في نفس القصيدة ببيت مؤسس وآخر بدون تأسيس^(٢)، فإذا جاء الشعر كذلك
كان معيباً^(٣).

وقد روي أن رؤية كان يعيب من كلام أبيه^(٤) جمعه في بعض أراجيزه في القوافي
بين قوله: (يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي)، وقوله مؤسساً: (فخندف هامة هذا
العالم). وقد ذهب الشيخ إلى أن مثل هذا العيب يكون أهون إذا جاء في قافية مطلقة
حركة الدخيل فيها فتحة، لأنها بذلك تكون قريبة من المجردة التي لم تؤسس.

ولاختلاف شدة العيب باختلاف الإشباع يحكم على قول العجاج في نفس
الأرجوزة: (مكرم للأنبياء خاتم) بأنه إذا روي بكسر تاء خاتم يكون أشنع، وإن روي
بفتحة فهو أسهل، وإن همز فقد خرج من علة السناد^(٥).

والعبارة الأخيرة تفيد أن الهمز بناء صرفي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليه
للتخلص به من عيب السناد في القوافي المطلقة غير المؤسسة، وقد نسب إلى رؤية أنه
جعل مذهب العجاج همز العالم^(٦) وما أشبهه، إلا أن الهمز يظل في مثل هذه الألف
كالشاذ، لافتقاره إلى الحركة المحتملة التي تسوغه في مثل قول الكاهنة: «يوري»^(٧).

(١) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٢١ ب/ تحقيق: ص ٦٣.

(٣) مقدمة اللزوم: ١٥/١.

(٤) نفسه: ١٤/١.

(٥) نفسه: ١٥/١.

(٦) انظر شرح التبريزي/ ش: ص ١٧٦٧.

(٧) انظر ما تقدم.

والأشهر في الاستعمال تخفيف المهموز، والشيخ يعده لازماً في القوافي المؤسسة لتجنب السناد، أما إذا كان الشعر غير مؤسس فالتخفيف يكون فيه غير جائز كما يتضح من قوله مصححاً إحدى نسخ ديوان البحري: «ومن التي أولها: (عهدي بربيع مائوساً ملاعبه):

يرنق النسرفي جؤ السماء وقد

أومى إليه شعاع السيف يادبه

أصله يأنب بالهمز، لأنه من أدب إذا دعا إلى الطعام، ولا يجوز همزه في هذا الموضع لأنه يصير عيباً كما لا يجوز ترك الهمز في قول الفرزدق: (... ترى الموت في البيت الذي كنت تألف). ومن همز في بيت أبي عباد أو ترك الهمز في بيت الفرزدق فقد جعل في القصيدة ضريراً من السناد»^(١).

ومن عيوب هذا الديوان التي وقف عندها الشيخ جهل الشاعر باستعمال الهمز المزدوج في القوافي، فهو يقول في فائية له غير مؤسدة:

لو أن ليلي الأخيلية شاهدت

أطرافه لم تطر آل مطرف

... وبوا وداذا لو جدعت أنوفهم

جدع الرؤوس خلاف جدع الأنف

وهذا لدى الشيخ «ضرب من السناد لأن الهمزة الثانية في «أنف» صارت ألفاً، وقد حكى أن الخليل كان يسهل قول امرئ القيس: (... وقرت به العينان بدلت آخرًا) يتوهم أن الهمزة الثانية مثبتة. وفي بعض قوافي هذه القصيدة «أصف»... و«أصف» يجري في السناد مجرى «أنف»^(٢). ولم يخرج الشيخ في استعماله الهمزتين عما ذكره كما يتبين من قوله:

(١) عبث الوليد: ص ٥٠ - ٥١.

(٢) نفسه: ص ١٤٤ - ١٤٥. وانظر ديوان البحري: ١٤١٣/٣ - ١٤١٦.

أراني في قيد الحياة مكلفاً
ثقائل أمشي تحتها وأطابق
إذا كنت في دار الشقاء مصلياً
فإنك في دار السعادة سابق
إذا الحرُّ لم ينهض بفرض صلاته
فذلك عبدٌ من يد الدهر أبق
تقيُّ يعاني ظمئه ومضلل
له صابح من غير حل وغابق^(١)

ومما يلتبس في الطبعة المتداولة من ديوان اللزوم ثلاث قطع تضمنت وحدات
معجمية متكررة، يقول فيها^(٢):

العقل يخبرُ أنني في لجأة
من باطلٍ وكذاك هذا العالم
مثل الحجارة في العظام قلوبنا
أو كالحديد فليتنا لا نالم
ويقول:

لم تلق في الأيام إلا صاحباً
تأذى به طول الحياة وتالم
ويعد كونك في الزمان بليئة
فاصبر لها فكذاك هذا العالم

ويقول:

سلي الله ربُّك إحسانه
فإنك إن تغفري تلمي

(١) اللزوميات: ١٧٧/٢.

(٢) انظر على التوالي اللزوم: ٤١٠/٢، ٤١١، ٤٧٨.

وليس اعتقادي خلود النجوم

ولا منهبي قدم العالم

فالفعل يألّم قد ورد مهموزاً في الطبعة المتداولة من هذا الديوان الذي تعمد الشاعر فيه تجريب العيوب، وهي صورة صريحة للسناد لأن كل قطعة تضم بيتين أحدهما مؤسس القافية والآخر مجرد.

ويعود التباس هذه القطع إلى أنها تحتمل أن تكون قد بنيت في أصلها على ذلك، لأن الشيخ كان يعد القافية المؤسسة التي يكون دخیلها مفتوحاً قريبة من المجردة، أي أنه يعد «العالم» في حكم الخالية من التأسيس.

كما تحتمل أن تكون قد بنيت على همز ألف «العالم» كما همزها العجاج، فيختفي التأسيس، وهو احتمال مستبعد لندرة هذا الاستعمال ولقوة الاحتمال اللاحق، وهو أن تكون هذه القطع قد بنيت على تخفيف همزة يالم وهو الأرجح لكثرة ولزومه في رأي الشيخ، فيكون العيب الظاهر أثراً من آثار التصحيف والطبع المشوه.

ويقوي شبهة التصحيف أن لفظة «مستاسداً» قد جاءت في الطبعة المذكورة - وكذا في الطبعة التي أشرف على تحقيقها حسين نصار^(١) - مهموزة في لزوميته المؤسسة:

يستاسدُ الذبْتُ الغضِيضُ فلا تلم

رجلاً متى أبصرته مستاسدا

وإذا حسدت فإن شكر فضيلة

أن لا تؤاخذ في الإساءة حاسدا^(٢)

(١) انظر شرح اللزوميات/ طبعة حسين نصار: ٤٥٦/١.

(٢) اللزوم: ٣٥٨/١. وقد أثبتنا مستاسداً كما وردت مصحفة في الطبعين.

والواجب تخفيف همزة «مستأسدا» لتصبح ألف تأسيس مراعاة لباقي القوافي المؤسسة.

ونسبة الهمز إلى الشيخ تعد حكماً ضمناً على شاعريته بالقصور، لأن مثل هذه العيوب لا تتسلط على القوافي إلا إذا ضعفت الغريزة^(١)، وغريزته كانت أقوى من أن ينسب إليها مثل ذلك، إلا أن يكون قد تعدد التمرد عليها في هذا الديوان الذي تنبأ بضعفه^(٢) فاختر أن يجرب فيه من الاستعمالات المكروهة أو غير المستجادة ما لم يجزؤ على المجيء به وبما هو أيسر منه في شعره المجود.

III - الوصل والخروج: إذا كان التأسيس والردف بناء يسمح للقافية بأن تمتد نغمياً قبل مجيء الروي، فإن الوصل والخروج يمكنانها من الامتداد بعد مجيئه. والوصل «ألف أو ياء أو واو أو هاء يكن بعد حرف الروي»^(٣)، والخروج ألف أو واو أو ياء «يكن بعد هاء الوصل المتحركة»^(٤).

وهما كالتأسيس والردف بناء كمي نغمي قابل لأن يلغى، إلا أن هذين يلغيهما التجريد، بينما يلغي الوصل والخروج التسكين والتقييد.

ويختص الوصل دونهما بأنه يصبح ملزماً للشاعر بمجرد أن يحرك الروي، بينما يكون المجيء بالتأسيس والردف اختياريًا أطلقت القوافي أم قيدت.

وتبعية الوصل للروي المطلق تجعل صور استعماله محدودة وغير متغيرة، فعلماء القوافي لا يشيرون في مباحثهم إلى أي تغيير يمكن أن يلحق الوصل فيخل به، إلا أن الشيخ يذكر أن حروف الوصل «طالما حذفن في الوقف»^(٥).

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩، ٥/١.

(٣) الصامل والشاحج: ص ٥٣٩. وانظر مقدمة اللزوم: ١٣/١ - ١٤.

(٤) نفسه: ص ٥٣٩. انظر مقدمة اللزوم: ١٣/١ - ١٤.

(٥) مقدمة اللزوم: ١٣/١.

ومقصوده حذف الإنشاد كقول من أنشد: (أقلي اللوم عائل والعتاب)^(١)، وهو ينفر من مثل هذه الأبنية وإن رأى بعضها عند الوقف أوجه منه^(٢) في الوصل إذا كانت في فاصلة آية أو قافية بيت.

والأقوى لديه إثبات حروف الوصل وتقديهما على ما يقع موقعها ويعارضها من حروف يقتضيها السياق الصرفي كالتنوين في قول البحرى: (...) وقد تقدم عصره (دونه خال)، فقد «كان في النسخة خالي بالياء»، وذلك على غير ما اصطلاح الكتاب عليه لأنهم يكتبون ما يلحقه التنوين بغير ياء، فأما كون القافية بالياء في ما يجب تنوينه في غير القافية فهو عندهم أجود [من] التنوين، فإنشاد هذا البيت «خالي» بالياء خير من تنوينه، والياء حادثة للوصل، [و] ليست الياء التي هي منقلبة من الواو في الخالي. وإثبات الياء في الخط أقوى على قول من قال في الوقف هذا قاضي فأنبت الياء، وعلى ذلك قرأ ابن كثير في الوقف: (ما لهم من دونه من والي)، وما كان مثله^(٣).

وتقوم الهاء الساكنة في البناء الكمي النغمي مقام حروف الوصل أو الترتم، إلا أنها تختلف عنها بقصر زمان أدائها لصراحة السكون فيها بينما يسمح المد وإن عد سكوتاً للمنشد بأن يترتم ويشعب الحركة ما شاء، ولذلك نجد الشيخ يؤثر في الأوزان التي يجوز فيها وصل الهاء ووقفها أن توصل لأن ذلك أقوى في السمع، «وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين... وكذلك قول أبي الطيب: (.. يذمها الناس ويحمدونه)...»^(٤).

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦. وانظر العمدة: ٣١١/٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٣) عبث الوليد: ص ١٨٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٠/٢.

وإذا كان الوزن يستدعي تسكينها فإن وقفها «في المنصوب أحسن منه في المرفوع والمخفوض»^(١).

ولم يخل بهذا المعيار في شعره المجود، فهاءات الوصل في سقط الزند جاءت كلها متحركة، وما جاء منها ساكناً في الدرديات جاء كله على قلته في المنصوب كقوله:
غدا فوداي كالفودين ثقالاً

وأضحى الشيبُ بينهما علاوة^(٢)

أما اللزوميات فقد أثر فيها أن يجرب الهاء الساكنة، فجاء بها مع المخفوض في قوله:

إنما نحنُ في ضلالٍ وتعليـ

لٍ فإن كنت ذا يقين فهاتـ

ولحب الصحيح أثرت الرو

م انتساب الفتى إلى أمهاتة^(٣)

وكذا في لزوميتين أخريين^(٤)، ورغم ذلك بدت هذه القطع كالمعدومة بالقياس إلى ما يقارب أربعين قطعة جاءت الهاء الساكنة فيها كلها بعد الروي المنصوب^(٥).

ولم يسم العلماء للقوافي الموصولة عيوباً قد تتسلط عليها لأن حروف الترتم تابعة للمجرى، ولأن الهاء إذا تحركت تبعها الخروج، إلا أن الشيخ يذكر أن الوصل «إذا اختلف فكان مرة وأواً ومرة ياء فذلك الإقواء»^(٦).

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٠/٢. وانظر مبحث هاءات السكت في المرشد: ٦٥/١.

(٢) الدرديات / شروح السقط: ص ١٨٧٨، وانظر: ص ١٨٧١ و ٢٠٠١.

(٣) اللزوم: ٢٤٢/١.

(٤) نفسه: ١٨٠/٢، ٢٦٣.

(٥) نفسه: ١٣٣/١، ٢٦٦، ٣٥٥، ٥١٣. وانظر: ٣٥/٢، ١٣٣، ٢٣٦، ٣٠٠، ٦٣٧.

(٦) مقدمة اللزوم: ١٦/١.

أما الهاء الساكنة فلا تحتل أن تغير^(١)، وإذا كانت متحركة فقلما يلحقها التغيير^(٢)، وتسبب إلى الجرمي أنه زعم أن الشعر المختلف النفاذ^(٣) لم يسمع عن العرب^(٤)، ثم افترض أنه إن جاء يكون نحوًا من الإقواء^(٥).

IV - امتداد القوافي: إن البناء الكمي النغمي ليس في مجموعه إلا استثمارًا جزئيًا أو كليًا للوحدات النغمية التي يفرها التقييد والإطلاق والردف والتأسيس والوصل والخروج للقوافي، من خلال تكامل يمكنها من الامتداد قبل الروي وبعده.

وإذا كانت القافية المقيدة تشارك المطلقة في قابلية الامتداد قبل الروي، فإن هذه الأخيرة تنفرد بامتدادها بعده، ومرونتها بالقياس إلى ضيق المقيدات يجعل قوة الشعر لدى الشيخ مرتبطة بما يسمح به الإطلاق من وصل ورفد وتأسيس، ولذلك نجده لا يكتفي بحمد أحد العلماء الشعراء على تنكب التقييد الذي يضعف به التأييد^(٦)، ولكنه يحمده أيضًا على أنه «وصل وأردف وأسس»^(٧).

إن ندرة ما قيد من أشعاره المجودة وقلة لزومياته المقيدة، تعودان إلى حرصه على تنكب الضعف الذي يطرا على القوافي نتيجة تسكين الروي فيضيق حدود امتدادها كميًا ونغميًا.

ويعني ذلك أن كثرة ما أطلق من قوافيه تعود إلى كون الإطلاق سبيلًا إلى تقوية القافية لأن قوتها لدى الشيخ تعني الجودة، إلا أن حرصه على جزالة الأبنية في قوافي أشعاره المجودة لا يظهر في اللجوء إلى الإطلاق فحسب، ولكن في بناء مجاريها على

(١) مقدمة اللزوم: ١٦/١.

(٢) نفسه: ١٦/١.

(٣) النفاذ حركة هاء الوصل في القافية. انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٣٦، واللزوم: ٢٤/١، والعيون الغامزة: ص ٩٤.

(٤) اللزوم: ١٦/١.

(٥) نفسه: ١٦/١.

(٦) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

(٧) نفسه: ص ١١٩.

ما قوي من الحركات، فمن بين ٨٢ سقطية قيدت قطعة واحدة من بيتين كما أوضحت، وأطلقت قوافي ٨١ قطعة أجريت ٣٨ منها على الكسر (أي ما يقارب النصف)، و٢٧ على الضم، بينما لم تحظ الفتحة إلا بست عشرة قطعة (١٦). وعده الفتحة أخف الحركات^(١) يفسر قلة ما بني عليها.

لكن الملاحظ أنها تقدمت في الدرعات الإحدى والثلاثين على الضمة بمجيئها في تسع قطع (٩)، بينما ضم المجرى في خمس قطع (٥) فقط، أما الكسرة فقد كانت أولى الحركات في هذا الديوان الصغير، فقد شغلت بالاثنتي عشرة قطعة (١٢) التي كسرت مجاريها أكثر من ثلث الديوان، وهو ما يدل على أن الشيخ كان يجد الكسرة الحركة التي تجمع بين القوة والعذوبة، ويؤكد ميله الفني إليها أن البيتين المقيدتين في السقط والقطع الخمس المقيدة في الدرعات إذا أطلقت قوافيها صارت كلها مكسورة الروي. ولا تخرج للزوميات عن هذا الحكم، فالسابق فيها للكسرة قبل الضمة والفتحة والسكون^(٢). إن تكامل الوصل والريف أو التأسيس في القوافي المطلقة غير المجردة، واكتفاء المقيدة إن لم تجرد بواحد منهما، يؤيدان إلى أبنية متفاوتة الطول محصورة بين طرفين متباعدين: المقيدات المجردة وهي أضيق الأبنية وأقصرها، والمطلقات المؤسسة الموصولة ذات الخروج، وهي أوسعها وأطولها. والملاحظ أن أقصى ما يستطيع الشاعر أن يولده من هذا التكامل تسع صور (٩) ترتبها حسب قصرها وطولها الترتيب المقترح الآتي:

١ - البناء الأحادي: ويتكون من وحدة نغمية متفردة تختص بها القوافي المقيدة المجردة التي تختلف فيها حركة التوجيه، وهذه الوحدة المتفردة هي الروي.

٢ - البناء الثنائي: ويتكون من وحدتين نغميتين تجمعهما القوافي المقيدة المجردة: التوجيه والروي.

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٢) انظر النسب الإحصائية في: البناء اللفظي في لزوميات للعري: ص ٧٠. والنقد الأدبي الحديث: ص ٤١٦.

٣ - البناء الثلاثي: ويتكون من ثلاث وحدات نغمية تجمعهما المقيدات المردوفة والمطلقات المجردة الموصولة، وهي: الحذو والردف والروي، أو الروي والمجرى والوصل.

٤ - البناء الخماسي: ويتكون من خمس وحدات تجمعها المقيدات المؤسسة، والمطلقات المجردة الموصولة والمردوفة الموصولة، وهي: الرس والتأسيس والدخيل والإشباع/ التوجيه والروي، أو الروي والمجرى والوصل والنفاد والخروج.

٥ - البناء السباعي: ويتكون من سبع وحدات تجتمع في القوافي المردوفة ذات الخروج والمؤسسة الموصولة، وهي: الحذو والردف والروي والمجرى والوصل والنفاد والخروج، أو الرس والتأسيس والدخيل والإشباع والروي والمجرى والوصل.

٦ - البناء التساعي: ويتكون من تسع وحدات نغمية تجتمع في القوافي المؤسسة ذات الخروج، وهي: الرس والتأسيس والدخيل والإشباع، والروي والمجرى والوصل والنفاد والخروج.

والملاحظ من هذا الترتيب أن كل الصور - باستثناء الأوليين والأخيرة - تشترك في كونها تبني من نفس العدد من الوحدات النغمية، لكن هذا لا يعني أنها تتكون من نفس الوحدات، أو أن منزلة هذه الوحدات من الروي فيها ثابتة لا تتغير.

فالمقيدات المردوفة ثلاثية البناء، لكنها تفتقر في رأي الشيخ إلى التوازن النغمي الذي يتوافر في القافية المطلقة المجردة الموصولة رغم أن بناها هي الأخرى ثلاثي، ومرد هذا إلى أن نوع الوحدات ومنازلها له تأثيره في مسموع البناء الكمي، ولذلك لم يكن مجيء الشيخ بهذه الصورة أو تلك في أشعاره المجودة استعمالاً اعتبارياً، ولكنه كان انتقاءً متخلاً، إذ يظهر أن عدداً قليلاً من هذه الصور التسع استطاع أن يجد له مكاناً في سقطياته ودرعياته كما يتبين من الجدول التوضيحي المثبت في آخر هذا الفصل.

إن حصر عدد الوحدات النغمية التي هيمنت في السقط والدرعيات، وتتبع منازلها الموضحة في الجدول، يكشفان عن أن اختيار البناء الكمي لديه لا يبدو ابتعاداً عن طرفي الطول والقصر فحسب، ولكنَّ ميلاً إلى وحدات بعينها هدته غريزته وخبرته إلى أنها أقدر الأبنية على تحقيق الجودة التي يجب أن تتوافر في القوافي.

فالبناء الكمي النغمي من حيث هو وجه للبناء الفني العام، لا يخرج وإن تعددت الصور عن أن يكون قافية مجردة أو غير مجردة يكون فيها الروي مفتقراً إلى لازم قبله يعتمد عليه أو معتمداً على لازم، وموصولة أو غير موصولة يكون فيها الروي معتمداً على لازم بعده أو مفتقراً إلى ما يعتمد عليه، والوصل لدى الشيخ - كما يتضح من الجدول - صورة مقدمة بل مهيمنة في ديوانيه، لأن القوافي المقيدة المستغنية عن الوصل شبه معدومة في السقط (١،٢١ ٪) وجد قليلة في الدرعيات (١٦،١٢ ٪)، إلا أنه لم يختر من هذه الصورة إلا الوصل بالساکن الذي تستغني به القافية عن النفاذ والخروج، فما وصل به في السقط ٧٣ قطعة (٨٩ ٪)، بينما جاء الخروج في ثمانى سقطيات فقط (٩،٧٥ ٪).

ويطرد ذلك في الدرعيات، فقد وصل الشيخ بالساکن في هذا الديوان قوافي ٢٢ قطعة، ولم يجعل لها خروجاً إلا في أربع درعيات. والوصل بالساکن يكون بحروف الترتم كما يكون بالهاء الساكنة^(١)، لكن ما يلاحظ في مجيئه به أنه تنكب هذه الهاء في السقط واكتفى بالآلف والواو والياء، ويكاد ينحو نفس المنحى في درعياته، فما وصل بالهاء الساكنة منها لا يتعدى ثلاث قطع (٩،٦٨ ٪).

ويظهر من نسبة استعمال الصورة التي تكامل فيها الوصل مع ما قبل الروي، أن القافية تبلغ غايتها في القوة عندما يجتمع فيها الرفع مع أحد حروف الترتم، فالقوافي

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١٣/١.

المردوفة الموصولة بساكن تبلغ في السقط ٤٤ قطعة (٥٣,٦٦ ٪)، وفي الدرعيات ١٠ قطع (٣٢,٢٥ ٪) منها اثنتان فقط وصلتا بالهاء الساكنة (٦,٤٥ ٪)، وهي نسبة عالية تدل على أن هذا النوع من الوصل يزداد قوة بالردف، وأن هذا الأخير يزداد قوة به. وإذا كان خلو السقط من المردوفات المقيدة، وقلته في الدرعيات قلة المردوفات ذات الخروج فيهما، يدلان على عجز الردف عن أن يمنح القوافي قوة كالتى تكتسبها منه عندما يجتمع إلى الوصل، فإن افتقار الوصل إليه لا يبدو مخلًا بهذه القوة، فالقوافي المجردة الموصولة بساكن تحتل الرتبة الثانية في السقط والدرعيات بعد المردوفة الموصولة، ببلوغها ٢٣ قطعة (٢٨ ٪) في الأول وتسع قطع (٢٩ ٪) في الثاني أي حوالي نصف هذه الأخيرة، وهو ما يؤكد أن الوصل وحده كاف لدى الشيخ لمنح القافية إذا جردت القوة التي تشترطها الغريزة فيها.

وما نلاحظه أن هذه القوة تبدو كأنها تتراجع عند تأسيس القافية، فالمؤسسات الموصولة بساكن لا تتعدى ست قطع (٧,٣١ ٪) في السقط وثلاث قطع في الدرعيات (٩,٦٧ ٪)، وهي قلة تنبئ بأن غريزة الشيخ لم تكن تميل إلى التأسيس.

ويقوي هذا الاستنتاج أن الصورة الوحيدة للتأسيس في ديوانيه هي القافية المؤسسة الموصولة بساكن، أما صورتان الأخريان أي المؤسسة المقيدة والمؤسسة ذات الخروج التساعية البناء، فالسقط والدرعيات يخلوان منهما خلوًا مطلقًا (٠ ٪)، وهي مفارقة تجعلنا نعتقد أن الوصل هو الذي سوغ للشيخ ركوب القافية المؤسسة في هذه القطع الست المعدودة.

إن قوة البناء الكمي النغمي تكمن لديه في صورتين من صور القافية: المردوفة الموصولة بساكن ثم المجردة الموصولة بمثل ذلك، أما الصور السبع الباقية فقد استعمل منها على قلة القوافي المقيدة المجردة والمردوفة، والمجردة ذات الخروج، والمردوفة ذات الخروج، والمؤسسة الموصولة.

وقد أهمل منها كائبي الطبيب^(١) المؤسسة المقيدة والمؤسسة ذات الخروج لنفوره
منهما وضيق شعره المجود عنهما، لكن هذا النفور لم يمنعه من تجربتها في ديوان
اللزوم الذي جعله يتسع للمستقيح والمستجاد، فالمؤسسة المقيدة^(٢) - رغم استضعافه
التقييد - ترد في مثل قوله:

سبح الله طالع مستنير
وهالال مثل القلامة ناحل

وقوله:

عجباً للقطا من الكدر والجو
ن غدت في عنائها المتواصل
والمؤسسة ذات الخروج ترد - رغم بنائها التساعي^(٣) وطولها المفرط - في قوله:
قد أشرعت سنبس نوابلها
وأرهفت بحتر معابلها

وقوله:

هذي القضايا فمن يطاولها
وهي المنايا فمن يخاشنها
وما كان ليأتي بمثل هذا رغم نفور الغريزة منه لو لم يكن قد جعل اللزوميات متناً
للتكلف وتجريب القبح.

لقد لمح الشيخ باختياره القافيتين المردوفة والمجردة الموصولتين بساكن وتقديمهما
على أخواتهما، إلى أن البناء الكمي النغمي من حيث هو إنجاز شعري يبلغ غاية القوة
والانسجام في هاتين الصورتين، وأثبت نقدياً بتحديد طرفي هذا البناء الأقصر
والأطول أن الخروج عن هذه الحدود يجر الشاعر إلى التفريط أو الإفراط.

(١) انظر الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧ - ٦٠٨.

(٢) انظر المثاليين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٣٧٢/٢، ٣٧٣.

(٣) نفسه: ٣٩٠/٢، ٥٠٧.

فحصره ما أسماه بمنازل الحروف والحركات يجعل أقصر صور البناء الصورة الثنائية المبنية من وحدتين نغميتين: التوجيه والروي المقيد، ووقوفه عند هذا الحد يعتبر رفضاً تقديماً ضمنياً للبناء الأحادي الذي يصبح فيه الروي - لاختلاف حركة التوجيه - الوحدة النغمية الثابتة الوحيدة في القافية.

أما الامتداد فقد حدد العلماء نهايته في القافية المؤسسة ذات الخروج باعتبارها الطرف الأطول، والشيخ يثبت مثلهم هذا البناء التساعي ولا يلغيه لأن أحكام العلماء بالقوافي تجعله الصورة الأخيرة من صورها^(١)، لكنه باكتفائه في منجزه الشعري المجود بالصورة الخماسية يشير ضمنياً إلى أن الشاعر ليس ملزماً بركوب هذه الأبنية التسعة، والمجيء بها كلها في متنه الشعري، وإذا أوهم ضعف الغريزة بعض الشعراء أن المجيء بالصور الطويلة يكون دليلاً على الاقتدار، فإن أحكام القوافي تلزم بأن تكون المؤسسة ذات الخروج أقصى ما يمكن أن يستعمله الشاعر ويلزم به من الصور.

وقد يستطيع الشاعر أن يظهر اقتداره بالمجيء بأبنية تزيد على صور المقيدات والمطلقات المذكورة، كأن يبنى القافية المقيدة على «دارهم ومزدارهم وصدارهم»، فيلزم القائل فيها أربعة أحرف^(٢) وثلاث حركات ليصبح البناء سباعياً رغم أن أطول المقيدات لا يضم إلا خمس وحدات.

وقد يبنى القافية المطلقة على مثل «سرائركنّه وحرائركنّه»، فيصبح البناء مكوناً من ١٢ وحدة نغمية بينما تقف القوافي في أقصى امتدادها عند البناء التساعي.

إلا أن ذلك يظل لدى الشيخ إفراطاً ينسب إلى التكلف والافتعال، والتكلف مخل بالجودة الشعرية.

(١) انظر العيون الغامزة: ص ١٠١.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٨/١.

وقد برئت أشعار السقط والدرعيات لهيمنة التجويد فيها من مثل هذا الإفراط
المفتعل، أما اللزوم فقد جاء فيه بهذه الأبنية المتكلفة المفرطة الطول^(١) في قوله:

نَزَّ البلى فوقكم رمايته
ولم تعودوا إلى نرائركم
لو شاء ربي أمر مقتدرًا
ما نقض الموت من مرائركم

وقوله:

وفي رفع أصواتهم بالغناء
دليل على حطِّ أقدارهم
فإن كنت خدنا لهم فاحببهم
جفاء على قرب مزارهم

وليس لجيئه بذلك أية دلالة إلا دلالة التكلف والتجريب، فالبناء الكمي
النغمي الأمثل لديه يكاد يكون محصورًا في القافيتين المربوطة والمجردة
الموصولتين دون سواهما.

ثالثًا - البناء الكمي الإيقاعي؛

وهو بناء يختلف عن السابق بكونه يحدد مواقع السكون والحركة في القوافي
لا من حيث هي أصوات مسموعة، ولكن من حيث هي زمن لتحقيقها يطول بتحرك
الحروف ويقصر بسكونها.

وإذا كانت الحركات والسواكن في البناء النغمي تستقل بمسموعها بعضها
عن بعض من خلال تقابلات يكون فيها الفتحة غير الضم والكسر والسكون متميزًا
من اللين والمد، فإنها في البناء الإيقاعي تختزل إلى تقابل ثنائي لا يراعي إلا تميز

(١) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٤٨٧/٢، ٤٩٢.

الحركة من السكون، وهو ما يجعل الفتحة والكسرة والضمة فيه صورة زمنية واحدة، والسكون واللين والمد متكافئات إيقاعية^(١).

والمقصود التقسيم الذي جعلت فيه القوافي أنواعًا خمسة^(٢) هي المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وهو قول ينسبه أبو العلاء إلى الخليل وغيره، لكنه يعتقد أن الخليل «هو الذي ابتدأ به»^(٣).

وهذا التقسيم إيقاعي صرف لأنه لا ينظر إلا إلى توزيع الحركات والسكون وتكملها في القافية بغض النظر عن طبيعتها الصوتية المسموعة، فالامتداد الإيقاعي للصور الخمس المذكورة يحدده موقع المتحركات بين الساكنين^(٤) الأخيرين في البيت، بينما تتميز كل صورة بنسبة المتحرك إلى الساكن.

فالتكاوس لدى الشيخ وغيره «هو الذي يبنى على أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن»^(٥)، والمتراكب هو الذي «يبنى على ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن... والمتدارك حرفان متحركان بعدهما ساكن... والمتواتر حرف متحرك بعده ساكن... والمترادف حرفان ساكنان»^(٦)، فكل صورة من الصور المذكورة تزيد على التي بعدها حركة^(٧).

وهو يذكر أن بعض الناس يذهب إلى «أن قوافي الشعر الخمس التي تقم ذكرها والمتواتر بعضها - تنفرع إلى إحدى وثلاثين قافية»^(٨)، ولم يعد هذه القوافي، لكن

(١) اثرنا وصفها بالتكافئات دون الإشارة إلى تساوي زمنها، متجنين الالتباس الذي ينجم عن عد المد سكوتًا لأن زمن المد يقابله في الحقيقة زمن أداء عدة حركات، وهذا ما جعل تصور علماء القراءات له يختلف عن تصور العروضيين. انظر النشر: ٢١٢/١ - ٣١٨. وانظر في إشكالية وصف حروف المد بثلاث سواكن: نحو نظرة جديدة/ جعفر دك الباب: ص ٦٦ - ٦٧.

(٢) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ، ب/ تحقيق: ص ٩٣.

(٤) انظر كتاب القوافي وعللها للمازني/ الفصوص: ١٧٩/٥. وانظر العدة: ١٧٢/١، والعيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٥) الصامِل والشاحج: ص ٥٩٩. وانظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٦) نفسه: ص ٥٩٩ - ٦٠٠. وانظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٧) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٨) الصامِل والشاحج: ص ٦٩١.

الظاهر من كلامه أنه يقصد الصور التي نسب الأخفش^(١) القول بها إلى الخليل، وهي صور فرعية استقصى بإيرادها الأبنية الإيقاعية الصغرى التي يتكون منها كل نوع من الأنواع الخمسة، كقولهم عن المتراكب: «وهو مفاعلتن ومفتعلن وفعلُن وفعلٌ إذا كان قبله فعولٌ...»^(٢).

ويبدو من كلام ابن رشيق عن هذه الأنواع أنه يعد ضمناً تفرعها حصراً للأجزاء^(٣) أي الأضرب التي تأتي فيها، وهذا صحيح بالنسبة لبعض الأضرب، لكنه ليس مطرداً لأن صيغ الأجزاء/الأضرب لا تطابق هذه الأنواع مطابقة مطلقة.

قافية المتراكب في مفاعلتن ومفتعلن بعض الجزء، وهي في فعلن مطابقة للجزء كله، بينما يتطلب اكتمالها في المتقارب جزءاً وبعض الجزء (فعلول فعلٌ)، وذلك ما يجعلنا نرجح أن وضع هذه الصور الفرعية لم يكن تقسيماً للأنواع الخمسة على صيغ الضروب^(٤)، ولكنه كان حصراً للبحور التي يمكن أن تحمل كل نوع.

ويقوي هذا أن قافيتي المتواتر (فعلُن) والمتراكب (فعلُن) قد تجتمعان في قصيدة واحدة إذا كان الشعر المقيد من السريع الرابع المخبول المكشوف الذي أثبت له بعضهم ضرباً أصلم^(٥) يجتمع مع فعلن، فهذا الوزن في صورته المتداولة مبني على قافية المتراكب لانتهاه البيت بالجزء (فعلُن)، فإذا جاز فيه الصلم (فعلُن) ظهرت قافية المتواتر فاجتمع النوعان في نفس القصيدة كما اجتمعا في قول المرقش:

النَشْرُ مَسْكٌ وَالْوَجْوهُ بِنَا

نِيرُ وَأَطْرَافُ الْاَكْفَفْ عَنَّمْ

(١) كتاب القوافي: ص ١٢/ نقلًا عن العروض والقافية: ص ١٧١.

(٢) كتاب القوافي وعللها للمازني/ الفصوص: ١٧٩/٥. وانظر قوافي الأخفش: ص ١١ - ١٢، والعروض والقافية: ص ١٧١ - ١٧٣.

(٣) انظر العمدة: ١٧٢/١.

(٤) انظر العروض والقافية: ص ١٧٢.

(٥) انظر العين الغامزة: ص ٧٥.

ليس على طول الحياة ندم

ومن وراء الموت ما يغلم^(١)

إن الأنواع الخمسة المذكورة وصورها الفرعية ليست في حقيقتها إلا وصفاً مدرسياً لأوجه التكامل التبعية بين بعض القوافي وبعض الأوزان، لأن اختيار نوع بعينه من هذه القوافي الخمس لا يكون متاحاً للشاعر إلا إذا قبل شرط ركوب عدد محدد من الأضرب يعرفها مسبقاً، أو يتعرفها من خلال الرجوع إلى التفرعات المذكورة.

فركوب قافية المترادف مثلاً لا يتأتى للشاعر في الكامل الأول والثاني أو في أضرب الطويل الثلاثة أو البسيط الأول والثاني أو الخفيف أو الرجز ... ويكون وحده المتأتي في المديد الثاني والبسيط الثالث والكامل السابع والرمل الثاني والرابع، والسريع الأول والخامس والمنسرح الثاني والمتقارب الثاني^(٢) والطويل الرابع^(٣)، وكل ما يستطيعه الشاعر أن يختار من هذه الأوزان ما ترتضيه غريزته.

أما اختيار وزن آخر غيرها فيكون ملزماً له بالاختصار على القافية أو القوافي التي تتبعه، فإذا كان الرجز الأول والمشطور - مثلاً - يسمحان بركوب المتكاوس والمتراكب والمتدارك، بل وبالمجيء بها مجتمعة كلها في قطعة واحدة^(٤)، فإن الطويل الأول والبسيط الثاني والوافر الأول والمتقارب الأول لا تكون فيها القافية إلا متواتراً، وهكذا... ونخلص من تبيان هذا التكامل الضروري إلى أن الشاعر الباحث عن الجودة

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٧٥.

(٢) انظر القوافي للأخفش: ص ١٠٨، وقوافي للمازني/ الفصوص: ص ٢٢٤٥ وما بعدها، والعروض والقافية: ص ١٨١.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣، حيث يرمي إلى الطويل المقصور بإشارته إلى أن الأخفش ذكر عشرة أوزان يلزمها الريف والتقيد، ورسالة الغفران: ص ١٤٤، حيث يصرح بأن الأخفش جعل للطويل ضرباً رابعاً هو المقصور.

(٤) كقول الراجز: أوفر ركابي فضة وزهبا// إني قتلت الملك للحجبا// خير عباد الله أما وأبا. انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢. وذكر القاضي التنوخي أن أبا العلاء كان يسميها في مثل هذه المنظومة مثافة، كتاب القوافي: ص ٧٦.

في البناء الكمي الإيقاعي للقوافي لا يكون مطالباً فحسب باختيار الصورة المطربة التي يلتذ لها السمع، ولكن بانتقاء الوزن الذي سيجملها من بين الأوزان القوية المستعذبة التي لا تستضعفها الغرائز، لأن عذوبة قافية المتواتر وبعدها عن التقل مثلاً، تصبح قليلة التأثير أو معدومته إذا ركب الشاعر وزناً كالديد الأبتز.

وإذا كان تصور أبي العلاء للأوزان قد حصر استعماله لها في ما نعت به بالشرف والقوة، فإن استعمال ما ركبه من هذه الأنواع الخمسة صار معتمداً بالضرورة على سند إيقاعي عذب قوي برأته الغريزة من كل شوائب الأوزان الركيكة المستضعفة، وما يستند من القوافي على سند كهذا لا يمكن أن يكون إلا منتقى منخلاً.

لقد حرص الشيخ في تعريفه بالبناء الإيقاعي النغمي لديوان أبي الطيب على التنبيه على أن هذا الشاعر المصطفى استعمل «القوافي الأربع التي تردد ذكرها المتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، ولم يستعمل المتكاوس وهو أربعة أحرف متحركات بعضها ساكن، واستعمالها لا يكون إلا بزحاف»^(١)، وربطه استعمال المتكاوس بالزحاف إشارة شبه صريحة إلى ثقل هذه القافية وقبحها لأنه يقصد بالزحاف المزدوج منه، أي الخبل الذي تصير به مستفعلن «فعلتن» على وزن علبط، وهو وزن تتوالى فيه الحركات ويستثقل على اللسان، وإذا جاء في الشعر زاد ثقله فـ «أنكرته الآنن ونفر منه الحس»^(٢)، ولذلك قلت هذه القافية في الشعر العربي وجفاها الشعراء^(٣).

ورغم ذلك نجد مهيار الديلمي معاصر أبي العلاء يطوعها فلا يظهر ثقلها في قصيدة يقول فيها جامعاً بينها وبين المتراكب والمتدارك:

ما لدليلٍ نصلت ركابه

من الدجى حاملة شمس الضحى

(١) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٢. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٣) انظر العين الغامزة: ص ١٠٣.

سما إلى الغاية حتى بلغت

هؤلته به السماء وسما^(١)

ويبدو أن أبا العلاء - رغم ولعه بتجريب الأبنية المستضعفة في اللزوميات - أثر الاقتداء بأبي الطيب فتنبكها في متنه الشعري مطلقاً، أما القوافي الأربع الأخرى فقد جعل لها كما فعل في البناء الكمي النغمي طرفين: طويلاً وهو المتركب وقصيراً وهو المتراف، واكتفى في شعره الموجود بما توسط بينهما أي بالمتدارك والمتواتر.

فقوافي المتركب لم تتعد في السقط سبع قطع (٨, ٥٣٪) وثلاثاً في الدرعايات (٩, ٦٨٪)، بينما شغلت قوافي المتدارك في الأول ٢٣ سقطية (٢٨٪) وفي الثاني تسع درعايات (٢٩٪).

وكثرتها فيهما تنبئ بأنه كان ينفر من كثرة الحركات في القافية، فالساكن الأخير في المتدارك يأتي بعد متحركين فقط بينما تتوالى في المتكاوس أربع حركات وثلاث في المتركب قبل ظهور السكون.

والمطرد أن قافية المتدارك المردوفة أو المؤسسة تكون في السمع أعذب منها إذا جردت، ورغم ذلك نلاحظ أن نصف ما بناه عليها السقط جاء مجرداً، بينما اقتسم الريف والتأسيس النصف الآخر.

وعذوبة ما أُرِف منها واضحة في مثل قوله:

ولما رمت أبصارها تطلب الحمى

ولم ترَ تلك الأرض ساءت ظنونها

بذلنا لها محض اللجين كرامةً

فلم يرضها في الجنج إلا لجينها^(٢)

(١) ديوان مهبيار: ٧٦/١.

(٢) سقط الزند / ش: ص ٨٩٥.

لكن ما يلاحظ في ما جرد منها أنها لا تقل عن المردفات عذوبة، فالسمع يطرب
غير متأثر بالتجريد لقوله:

إن كنت مدعيًا مودةً زينب
فاسكب دموعك يا غمام ونسكب
فمن الغمام لو علمت غمامة
سوداء هداها نظير الهيدب^(١)

ولعل تطويعه لهذه القافية مجردة كان وراء تقدمها في ديوانه الأول على أختها
المردفة والمؤسسة. أما الدرعيات فقد كان التقدم فيها لهاتين الأخيرتين، إذ يبلغ ما بناه
منها على الردف والتأسيس سبع قطع بينما اكتفى بالتجريد في اثنتين فقط.

ولا نجد لذلك تفسيرًا إلا حرصه على تسيير الحماسيات الدرعية وتسهيل
انتشارها، فاللين في القوافي يسهل الشعر على ألسنة المنشدين فتألفه وتسيره
بكثرة ترديده. والملاحظ أن أجود درعاياته المطولة بنيت على قافية المتدارك مؤسسة،
في مثل قوله:

مهرت الفتاة الأحمسيّة نثرة
على أن أقراني غضاب أحامس
كأن صبيّ البيض إن شاء مسها
صبي أناس عضة الفقر بئس^(٢)

ومردفة في مثل قوله:

هم الفوارس بات في أذراعها
لغداة نجدتها ويوم قراعها^(٣)

(١) سقط الزند / ش: ص ١١٢٤ - ١١٢٥.

(٢) الدرعايات / شروح السقط: ص ١٩٤٧ - ١٩٦٣.

(٣) نفسه: ص ١٩٧٦.

ومجردة في قوله:

هازئةً بالببيض أرجأوها

ساخرةً الأبناء بالاسهم^(١)

ويتضح من تقدم قافية المتواتر عليها وعلى أخواتها في ديواني السقوط والدرعيات، أنها كانت البناء الكمي الإيقاعي المفضل لديه.

فقد بنى عليها ٥٢ سقطة (٦٣،٤٢ ٪) و ١٤ درعية (٤٥،١٦ ٪)، وكثرتها في أشعاره وفي الشعر العربي عمومًا تعود إلى عنوبتها وانسجامها الناشئين من توازن إيقاعها.

فأخر ما يحتفظ به السمع من البيت ساكن ومتحرك (- ٠)، أو وحدتان مركبتان من سببين خفيفين أو ما في زنتهما (- ٠ -)، وهو توازن تنفرد به قافية المتواتر دون كل القوافي.

والقياس يجعل التجريد فيها كالردف، وقد استعملها الشيخ مجردة في مثل قوله:

وأئسى لنا من ماء دجلة نغبة

على الخمس من بعد المفاوز والربع

ساعرض إن ناجيت من غيركم فتى

وأجعل زوا من بناني في سمعي^(٢)

كما جاء بها مرفعة في مثل قوله:

يا درة الخدر في لجج السراب أرى

مقلداً بعقيق الدمع منكوتا

(١) الدرعيات/شروح السقوط: ص ١٧٦٥.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٥١ - ١٣٥٣.

ألفت خصوص المطايا إن منكرة

إلف الفزال مقاليتا مقاليتا^(١)

وقوة النظم بادية في النوعين، لكن السمع يلتذ بعذوبة زائدة تختص بها المردفات. ويبدو أن الشيخ كان حريصاً على توفير هذه العذوبة في ما بناه على المتواتر من أشعاره الموجودة، فالمجردات لا تتعدى ثمان قطع في السقط (٩,٧٥٪) وأربع قطع في الدرعات (١٢,٩٪)، بينما بلغت المردفات ٤٤ قطعة في الأول (٥٣,٦٥٪) و١٠ قطع في الثاني (٣٢,٢٥٪).

وتعد قافية المترادف الطرف القصير في البناء الكمي الإيقاعي، وهي بنية متميزة من باقي الأبنية الشعرية في اللغة العربية لأنها الوحيدة^(٢) التي يجتمع ساكنان في آخرها مترادفين في آخر البيت، وإلى هذا التوالي يعود وصف هذه القافية بالمترادف.

ويتلقى السمع هذا البناء من خلال صورة إيقاعية قريبة من الثقيل الثاني في طرائق الألحان^(٣)، لكن التوالي الساكنين فيها دون وجود متحرك يفصل بينهما يجعلها مسموعاً عسيراً^(٤)، وفراً من هذا العسر أطرده مجيء ساكنها الأول رداً لتعويض الحركة الغائبة، فالشعراء بغرائزهم قد أحسوا بقلتها فمدوا ولم يسكنوا لتكون المدة كلها حركة^(٥) في الإنشاد.

وقد أوضح الشيخ أن لزوم اللين فيها «أحسن بها عند السماع وأسلم لها في اللفظ»^(٦)، لكنه لم يبد ميالاً إلى استعمالها، فسقطياتها تخلو من قافية المترادف

(١) سقط الزند / ش: ص ١٥٧٥ - ١٥٧٨.

(٢) يشير الشيخ إلى أن التقارب يختص باحتماله التقاء الساكنين في حشوه في مثل النقص، لكنه يعد ذلك استثناء. انظر الفصل السابق.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٨٩.

(٤) انظر المرشد: ٤٥/١.

(٥) قوافي المازني/ الفصوص: ٢١٤/٥. وانظر: ٢١٦، ٢١٧، حيث يقول المازني: «إذ كان الساكنان إذا انفردا كان لزوم حرف المد أحسن».

(٦) الصامل والشاحج: ص ٤٦٢. وانظر قوافي المازني/ الفصوص: ٢١٨/٥.

مطلقاً (٠٪)، وإن كانت القطع الخمس التي قيدها في درعياته جاءت كلها على هذه القافية (١٢، ١٦٪).

ولعل أهم ما يلفت النظر في استعماله لها في الدرعات أنه أُرِدَ باللين ثلاثاً منها فقط، الأولى بالالف وهي قوله: (جاؤوا عليه المحكمات الأُدرُعُ)^(١)، والثانية والثالثة بالياء المفتوح ما قبلها غير معاقبة بالواو، وهما^(٢) قوله: (من يشتريها وهي قضاء الذئِلُ)، وقوله:

ما فُخِلت جارتنا وُثُها

يوم تراعت بكثيب النخيل

ويبدو أن اختياره الياء كان تقديمًا مقصودًا لهذا اللين غير الكامل وتفضيلًا له على الواو والالف في المترادف، ويرجح هذا أنه عندما عرّف المترادف مثل بقول الراجز غير معاقب بالواو: (لاعيش إلاعيش طُرَادِ الخيلِ)^(٣)، وأنه جعل فتح ما قبل الـرِف مفتوحًا هو الأحسن لهذه القافية، في إشارته إلى أن ما يجيء منه في الشعر المقيد أكثر مما يجيء في المطلق^(٤).

وقد ذكر سيبويه في حديثه عن الوقف أن الياء إذا كان قبلها كسرة وكان قبل الواو ضمة كان أثقل^(٥)، والتقييد وقف لازم، وفتح ما قبل اللين يتبعه سكون يمنع الياء والواو من الامتداد الذي يسهل على لسان المنشد، ثم يعسر فجأة بمجيء الروي الساكن، ولا يشعر اللسان بنفس العسر إذا كان الـرِف ألفًا لأنها أخف من اختيها^(٦).

(١) الدرعات/ شروح: ص ١٩٢٣.

(٢) انظر على التوالي الدرعات/ شروح السقط: ص ١٧٧٢ - ١٩٢٩.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٠.

(٤) نفسه: ص ٤٦٤ - ٤٦٥. ومقصوده أن فتح ما قبل ياء الـرِف وواوه يقل في القوافي المطلقة ويكثر في المقيدة.

(٥) الكتاب: ١٦٧/٤.

(٦) نفسه: ١٦٧/٤.

أما الدرعتان الأخريان فقد جعل الترادف فيهما مبنياً على ساكنين مصمتين متكباً بذلك حروف الردف المعروفة، كما يتضح من قوله في الأولى: (عب سنان الرمح في مثل النهر)، وقوله في الثانية: (ما أنا بالوغب ولا بابن الوغب)، ولا يخفى ما في توالي الصحيحين الساكنين من عسر شديد، وقد عد الشيخ نفسه استعمال الصحيحين في المترادف وعدم لزوم الردف فيها شذوذاً وخروجاً عن المتعارف عليه وسمها مصمتة، ومما شذ قول عدي الأنصاري: (أنا عدي والسحل)^(١).

وقد مثل الشيخ لهذا الشذوذ بقول الراجز: (أسبلن أنيال الحقي واربعن)، وصرح بأن لزوم اللين لا ينكسر بمثل هذا، لأن معيار الاستعمال لديه هو ما «يكثر ويتعارف»^(٢)، ويبدو مجيئه بساكنين صحيحين في المترادف مناقضاً في ظاهره لحكمه النقدي هذا، لكننا نجد في خصائص الصوامت التي حلت محل لين الردف في درعيتيه وفي الرجز المذكور - وكذا في بعض المرويات القديمة - ما يفسر حلول الصحيح محل اللين في قوافي هذه الأشعار.

فاين جني قد أورد الرجز الذي مثل به الشيخ للشذوذ، للإشارة^(٣) إلى أن الراجز التزم العين في القافية وليست واجبة، وعندما نعود إلى الدرعتين نجد الشيخ قد التزم هو الآخر قبل الروي الهاء الساكنة في إحداها والغين الساكنة في الأخرى، إلا أن دلالة الالتزام فيهما تختلف عن تجربة التكلف التي جعل ديوان اللزوم متناً لها، فالشيخ قد جرب في لزومياته الجمع بين الساكنين في المترادف من خلال مجيئه بأن عسر صورة صوتية يمكن أن ترد عليها غير مبال بنبوها في السمع، لأن الديوان كان مظنة لمثل ذلك، وأقصد قوله:

-
- (١) أورده صاحب المرشد: ٤٥/١. وذكر أنه رأى الأبيات في معارف الواقدي.
 (٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢ - ٤٦٣. وقد أورد المازني شطر الرجز المذكور (القوافي/ الفصوص: ٢١٨/٥، شاهداً على جواز اجتماع ساكنين صحيحين في المترادف وعد ذلك من القليل، ونبه على أن الأحسن لزوم المد قبل الروي «لكثرة» ولزوم الشعراء إياه في أشعارهم». وانظر العقد الفريد: ٥١٠/٥، حيث وصف مثل ذلك بأنه شاذ قليل وأورد الشطر المذكور، ويسمى التتوخي - عن أستاذه المعري - مثل ذلك بالقوافي المصمتة، كتاب القوافي، ص: ٧٩.
 (٣) للخصائص: ٢٤٩/٢.

يا شائمَ البارِق لا تشجك الـ
أظلمان فوضن إلى أرض بئٍ
أبن إلى الأوطان في عازبِ الرـ
وض فما وجدك لما أبين^(١)

والباء حرف شفوي شديد إذا مد فيه الصوت لم يجر^(٢)، والعسر واضح في النطق بالصحيحين الساكنين فيهما، أما نظم الدرعايات فقد كان كما بينت عودة إلى الشعر المجود، ولذلك لا يمكن أن يعد التزامه بالهاء والغين الساكنتين قبل الروي المقيد استمرارًا للعبة اللزوم في مظهرها المتساهل المستخف بمعايير الجودة.

إن تعارف الشعراء^(٣) على المجيء بحروف الرفع في قافية المترادف يعود إلى أن مخارجها تتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها فيجري فيها^(٤) ويمتد، وعندما نقف على الخصائص الصوتية للحروف الصحيحة الساكنة التي وردت قبل الروي في الدرعايتين وأشطر الرجز الممثل بها وهي الحاء والعين والهاء والغين، نلاحظ أنها كلها حلقية^(٥) كالألف والياء اللتين اقتصر عليهما الشيخ في ما أرفعه من قوافي برعايته.

والهاء أقرب المخارج إلى الألف، وهي شبيهة بها^(٦)، وهي والحاء والعين حروف رخوة إن شاء المتكلم أجرى فيها الصوت، خلافًا للباء التي سكنها قبل الروي المقيد في لزوميته، والعين فيها رخاوة تسمح بترديد الصوت لشبيهها بالحاء^(٧)، واشترакها

(١) اللزوم: ٥٨٤/٢. وقد وردت روايات الأبيات التسعة في هذه اللزومية المقيدة محركة بالفتح في طبعة دار صادر، وهو خطأ قاحش.

(٢) الكتاب: ٤٣٣/٤ - ٤٣٤.

(٣) انظر قوافي المازني/ الفصوص: ٢١٨/٥.

(٤) الكتاب: ٤٣٥/٤.

(٥) نفسه: ٤٣٣/٤. وقد أورد المازني في قوافيه (الفصوص: ٢١٨/٥) قول القائل: (أنا جرير كنتي أبو عمر) بتسكين الميم، والمشهور في المصادر كسر الميم في هذا الشطر استشهاده بها على نقل الحركة إلى ما قبل الحرف عند الوقف عليه. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦. والإتصاف في مسائل الخلاف: ٧٣٣/٢.

(٦) الكتاب: ٤٣٣/٤ و٤٤٦.

(٧) نفسه: ٤٣٥/٤.

كلها في نفس الخصائص الصوتية يجعلنا نفترض أن الشيخ لم يأت بهذه الأحرف في المترادف باعتبارها حروفاً صحيحة، ولكن باعتبارها أشباه لين^(١) يمكن أن تحل محل حروف الـردف وتنبؤ عنها.

ويقوي هذا الافتراض أن أبا العلاء لزم الهاء والغين كما يلزم الـردف، ولزم الفتحة قبلهما كما لزمها قبل الياء في الدرعتين الآخرين، وهو لزوم ينبئ بأنه عندما أشار على الشعراء بلزوم الفتح قبل الـردف، وقدم الياء في الاستعمال على الألف، وأهمل الواو ذات المخرج غير الحلقي، كان يهدف إلى جعل الساكن الأول ليناً قريباً من الصحيح، وأنه عندما اختار الهاء والغين كان يرمي إلى أن جريان الصوت في بعض الصوامت يقربها من اللين، وبهذا التقارب تصبح صورة المترادف لديه في مرحلة العودة إلى الشعر الموجود بناءً يتوالى في آخره ردف أو صحيح شبيه بالردف وروي.

إن خروجه عن المتعارف عليه باستعماله الساكن الصحيح في المترادف لم يكن تسوية للصوامت بالصوائت، لأنه لم ينوع هذه الحروف ولم يخرج عن الهاء والغين في غير اللزوميات، ولكنه كان إشارة إلى أن اللين من هذه الحروف الصحيحة يمكن أن يكون بديلاً من الـردف في المشطورات^(٢) على الأقل.

وتلتقي اللزوميات مع السقط والدرعيات في أن قوافيها خالية من المتكاوس، لكنها تختلف عنهما بالتساهل الذي أبداه الشاعر فيها بجمعه بين أكثر من نوع في قطعة واحدة، فالتراكب والتدارك يجتمعان^(٣) في مثل قوله من الرجز:

غنيت في شرخك أذكى من قبس
وكنيت بحرًا ثم أصبحت يبس

وفي رمليته:

(١) انظر إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ص ٤٢ - ٤٣.

(٢) انظر المرشد: ٤٥/١.

(٣) انظر المثاليين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٦٩/٢ و ٤٨٣.

فاجز النفس إذا ما أسرفت
فمتى لم يقصص الظفرُ كلم
ربُّ شيخٍ ظلَّ يهديه إلى
سبيل الحقِّ غلامٌ ما احتلَّم

أما السقط والدرعيات فلم تجتمع فيهما هاتان الصورتان ولا أختاهما في قطعة واحدة، وهي مفارقة يفسرها حرصه في هذين الديوانين على أن يوفر لأشعاره كل عناصر التجويد، ويبرئها من أية شائبة إيقاعية أو نغمية يمكن أن تخل بجودتها، ولم تكن اللزوميات لتحظى بمثل هذه العناية الفنية.

لقد استعمل الشيخ الأنواع الأربعة التي تعارف الشعراء على المجيء بها، لكن تباين نسب الاستعمال ينبئ بأنه تحامى خنق إيقاع قوافيه في صورة المترادف، وإثقالها بالحركات في صورة المتكاوس والمتراكب، وأثر أن يحد من طولها بالوقوف عند المتدارك.

أما الصورة التي استهوته لعذوبتها وتوازن إيقاعها فهي المتواتر.

إن البناء الصوتي، والكمي النغمي، والكمي الإيقاعي أوجه إنجاز متعددة لوجه واحد يجمعها هو البناء الفني، وإحكام هذا البناء لدى الشيخ رهين بإحكام تلك الأبنية وصونها من العيوب التي تتسلط عليها.

رابعاً - القوافي والعيوب؛

اتضح من دراسة الأبنية السابقة أنها تكون معرضة لشوائب صوتية أو نغمية أو إيقاعية تخل بالبناء فتعيبه، ويتبين من استقصاء مختلف العيوب التي تتسلط على القوافي أن منها ما تبينه الغريزة السليمة ولا تحيط به القواعد القياسية، كركوب المتكاوس والقوافي الحوش، وأن منها ما تكشف عنه هذه القواعد فضلاً عن الغريزة، كالإكفاء والإجارة والإقواء والإصراف وأنواع السناد المختلفة التي نكرتها.

ورغم أن هذه العيوب تشترك في كونها إخلالاً بالبناء الفرعي الذي تتسلط عليه
يعدها الشيخ متفاوتة^(١) في شدة القبح، فبعضها يسهل حتى يصبح في حكم القبول
كسناد التوجيه، وبعضها يشنع ويكره كالإصراف.

ولا يتجاوز تأثير العيب أو السلامة منه حدود البناء الذي يظهر فيه، فسناد
الريف الذي يخل بالبناء الكمي النغمي ليس له أي تأثير في قافية المتواتر أو المتدارك
لأن الصوائت فيها مثل الصوامت الساكنة، وقبح الإكفاء والإجارة في البناء الصوتي
لا تخفف منه السلامة من الإقواء والإصراف... لكن عيوب هذه الأبنية المتقدمة التي
تناولناها بالتحليل والدراسة ليست هي كل ما يعرض القافية للاختلال، فالشيخ والعلماء
يشيرون إلى عيين آخرين يتسلطان تسلطاً مباشراً على البناء الفني من حيث علاقته
بالمعاني المعجمية والتركيبية النحوية، وأعني بذلك ما نعتة القدماء بالإيطاء والتضمين.

I - الإيطاء: وهو خلل يلحق الوجه المعجمي للقافية، وإليه يشير الشيخ في
وصفه لنعيق الغراب^(٢) وشرحه البيت بقوله: «أي أن هذا الغراب يتعجب من نطقه،
لأنه جاء بقواف بنيت على الإيطاء وهو تريد القافية، وهو يقول: غاق غاق، فيردد هذه
القوافي التي جاء بها»^(٣).

ويظهر أنه اكتفى عامداً بالإشارة إلى أن الإيطاء هو تريد القافية مرتين في
قوله: «الغزته عن الإيطاء في الشعر، وهو تريد القافية مرتين»^(٤)، دون أن يقرن
ذلك بالإشارة إلى علاقة التريد بالمعنى المعجمي، وذلك لاختلاف العلماء في تحديد
مفهومه^(٥)، فبعضهم لا يعد تكرار القافية عيباً إلا إذا جاء قبل سبعة أبيات أو عشرة،
وكما تباعد ما بين البيتين كان أحسن عندهم^(٦).

(١) انظر ما تقدم.

(٢) قوله: بنيت على الإيطاء سائلة من الإقواء.... البيت. سقط الزند/ ش: ص ١٢٨١.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٦ ب/ تحقيق: ص ١٦٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٦.

(٥) انظر نقد الشعر: ص ٢١٢.

(٦) قوافي المازني/ الفصوص: ١٧٧/٥ - ١٧٨.

لكن اطراد التكرار في بعض القصائد جعل العلماء يبحثون عن معايير أدق لتمييز الترديد المعيب من المقبول، فالخليل كان «يزعم أن كل ما اجتمع لفظاه واتفق معناه أو اختلفا... فهو إبطاء»^(١)، ومعظم العلماء لا يعدونه كذلك إلا إذا ترددت القافية لفظاً ومعنى، وهو رأي الأخفش لأنه كان يرى «أن الكلمة إذا اختلف معناها فلا إبطاء، وهو الحق لأن اتحاد اللفظ مع اختلاف المعنى من محاسن الكلام»^(٢)، أما ابن رشيق فقد استسهله وأجازه للمولدين^(٣).

ويبدو الشيخ في تصوره النقدي للإبطاء ميالاً إلى رأي الأخفش لكنه لا يتساهل تساهله، فالترديد لديه يكون مقبولاً شريطة أن يكون بعيداً عن شبهة الإبطاء كما يتبين من وقوفه عند قول أبي تمام في قصيدة واحدة:

يرقى وما هو بالسليم ويغتدي

دون السلاح سلاح أروع مملق

... أمطاكه الحسن بن وهب إنه

دانى ثرى اليد من رجاء المملق

فقوله: «في القافية «من رجاء المملق»، قد تقدم في بيت قبل هذا «أروع مملق» على التنكير، وإذا اتفق أن يجيء الاسم في القافية معرفاً بالآلف واللام وتارة غير معرف فذلك إبطاء عند الخليل، وكان سعيد بن مسعدة لا يجعله إبطاء. وما أجدر الطائي أن [لا] يكون جاء بالمملق في إحدى القافيتين، وفي بعض النسخ في البيت الذي قبل هذا: «سلاح أروع ما لقي»، فيجوز ضم اللام في لقي وفتحها. وهذه الرواية أحسن من رواية من روى «مملق»، ويكون المعنى أن هذا ينوب الفرس له مناب السلاح ما لقي أعداءه، وموضع ما نصب على الظرف... ومن تأمل غرض الشاعر علم أن رواية من روى «أروع مملق» خطأ وتصحيح»^(٤).

(١) قوافي المازني/ الفصوص: ٢١١/٥. وانظر العمدة: ١٧٠/١.

(٢) العين الغامضة: ص ١٠٤.

(٣) انظر العمدة: ١٧٠/١.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤١٨/٢. وانظر البيتين في: ٤١٦/٢ - ٤١٧.

واستضعافه رواية «أروع مملق» ونسبته إياها إلى الخطأ والتصحيح دليل على أنه يعد مثل هذا الاستعمال إبطاء صريحاً، لأن المعنى واحد وإن اختلف التعريف والتأكيد. ويطرد حكمه بذلك على كل ترديد مشبوه وجد له العلماء وجهها، فالبحتري في قوله:

هل للندى عدل فيغدو منصفاً
من فعل إسماعيله بن شهابه
أزرى به من غدره بصديقه
وعقوقه لأخيه ما أزرى به
يقظانُ ينتخب للكلام كانه
جيشٌ لديه يريد أن يلقى به

قد «ردد «به» مرتين، ولو ترك ذلك لكان أحسن، وكان بعض من سلف من أهل العلم يرى أن هذا ليس بإبطاء لأنه يعتقد أن «أزرى» مع «به» كالشيء الواحد، وكذلك هي مع «يلقى». وليس هذا القول بمرضي وإن كانوا ذكروه، وعليه حملوا قول الراجز:

أهـدموا دارك لا أبـا لكـا
وزعموا أنك لا أخـا لكـا..

وكذلك منهب هؤلاء في جميع المضمرات المتصلات بحروف الخفض مثل «لي وبـي وله وبـه»...^(١).

ولا يزيل هذه الشبهة عن التكرار لديه مجيئه في غير القافية، فأبو تمام قد جاء بلفظة «نصيبا» مرتين في قوله:

اجعلي في الكرى لعيني نصيبا
كي تنال المكروه والمحـبوبـا

(١) عبث الوليد: ص ٤٤. ولنظر أبيات البحتري في ديوانه: ٨٨/١.

أشركي بين دمع عيني ونومي

واجعلي لي من الرقاد نصيبا

ولم تتردد اللفظة في القافية إلا مرة واحدة، ورغم ذلك يرفض الشيخ مثل هذا الاستعمال وينهب إلى أن الواجب «أن يكون الطائي لم يقل في النصف الأول «نصيبا»، لأنه إن جعله على حكم المصارع فقد أوطأ، والأشبه أن يكون قال: «اجعلي في الكرى لعيني حظا» أو نحو ذلك...»^(١).

ويستدرك ابن المستوفى^(٢) كعادته على الشيخ ذاهباً إلى أن هذا الذي أتى به أبو تمام لا يكون إبطاء ولكنه قبيح، ولو قال الشاعر - في رأيه - كما قال أبو العلاء لخرج مما يقارب الإبطاء.

ووجه القبح لدى ابن المستوفى أن الشاعر قال: «اجعلي في الكرى لعيني نصيبا» ثم عقب بقوله: «واجعلي لي من الرقاد نصيبا» فكرر المعنى وبعض اللفظ، ولم يصرح الناقد المستدرك بما يفيد أنه يعد التكرار الذي وصفه بالقبح إبطاء أو نوعاً آخر من العيوب، وهذه الرغبة في المخالفة لا تغير من كون ترديد المعنى واللفظ الذي يعد وجهاً صريحاً للإبطاء هو نفسه ما وصفه ابن المستوفى بالقبح.

والواضح أن أبا العلاء يستقبح مثل هذا الاستعمال الذي نسب إلى أبي تمام إذا كان المعنى واحداً، واقتراحه لفظة حظ محل نصيب ليل على أنه عد التكرار معنوياً أيضاً.

ونجد في لزومياته ما يبدو في ظاهره نموذجاً للقبح الذي عابه ابن المستوفى، وأقصد ترديد لفظة واحدة في بيت واحد في قوله:

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤. وانظر البيتين في: ١٦٠/٤.

(٢) انظر: ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤ - هامش ١.

إذا دارت الكأس في دارهم
فقد رحل الدين عن دارهم^(١)

والسياق يقتضي أن الشيخ يقصد بالدار الأولى المسكن المبني الذي يقطن فيه الرجل وأهله، بينما تعني الدار في العجز البلد الواسع الذي تعيش فيه العشائر والشعوب، والمعنيان متقاربان وإن تباينا، لكن الشيخ يعد المجيء بمثل ذلك - خصوصاً إذا كان لغاية تعجيبيه كالمجانسة - اقتداراً محموداً على تصريف الألفاظ المتشابهة «كما صرف الراجز اسم المدوح اختياراً فقال:

لئن خرجت من دمشق صالحاً
وقد تجهزت جهازاً صالحاً
لأجذبن النسع جذباً صالحاً
وأتين بالعراق صالحاً
إني رأيت صالحاً لي صالحاً»^(٢) دون أن يكون ذلك إبطاء.

إن ترديد الألفاظ لدى الشيخ لا يعد إبطاء إلا إذا كان تكراراً للمعنى أيضاً، وشعره يخلو من هذا العيب.

أما القوافي المتشابهة لفظاً والمختلفة معنى فكثيرة في شعره الموجود منه والمتكلف على السواء، وسقطيته الطائفة نموذج للترديد المقبول لقوله فيها مباعداً بين الأبيات:

لن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا
يظللهم ما ظل ينبتة الخط
بنازلة سقط العقيق بمثلها
دعا أدمع الكندي في الدمن السقط

(١) اللزوم: ٤٩٢/٢.

(٢) الصامل والشاحج: ص ٥٣٧.

أعندهم علم السلو لسائل
 به الركب لم يعرف أماكنه قطُ
 وكل جواد شفه الركض فيهم
 وَجَّ يتمنى أن فارسه سقطُ
 لأقضي هم النفس قبل مجلة
 كأن عظامي الباليات بها خطُ
 تحت جناحًا من حذار مغاور
 صباحًا فقبض يجمع الريش أو بسط
 يروقون الفاظا وإن لم يفكروا
 وكتبًا وإن لم يصلح القلم القطُ
 نعم حبذا بؤسى لأزارت بلادهم
 ولا حبذا نعمى بدارهم تنطو
 ولا خير في من ليس يبسط شكره
 على القل إن الخير ناقتة بسطُ^(١)

وقوله: «ينطو» في بيت التصريع و«تنطو» في القافية صورة لما يجب أن يكون عليه
 الترديد ولو لم يكن في قافيتين.

ويتضح من بعض لزوميته أنه كان يعتمد على هذا المفهوم لتمييز القطع بعضها
 من بعض عندما تلتبس فقله:

إذا ما تبينا الأمور تكشفت
 لنا وأميرُ القوم للقوم خادمُ
 أقلُّ بني الدنيا همومًا وحسرةً
 فقيد غنى للمال والرشد عادمُ

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٦٠٦.

وما هي إلا منزل غير طائل
فمرتحل عنه وآخر قادم^(١)
قد يلتبس بقوله في أخرى:
إذا هي مرت لم تعد وراعا
نظائر والأوقات ماض وقادم
فما أب منها بعدما غاب غائب
ولا يعدم الحين المجدد عادم^(٢)

وذلك لخلوهما من التصريح، وركوبه فيهما الطويل الثاني، ولزومه الدال قبل
الروي المضموم المؤسس، لكن الاحتكام إلى مفهوم الإيطاء لديه يكشف عن أنه تعدد
أن يردد «خادم وعادم وقادم والمتقادم ونادم وهادم» في القطعتين ليمنع تداخلهما.
ويطرد في ديوان اللزوم اعتماده على نفي شبهة الإيطاء عن نظمه لمنع التباس كل
القطع المتشابهة^(٣) بعضها ببعض، فقوة شاعريته تجعله أكبر من أن يوطئ حتى تعدد
القطعتان الملتبستان قطعة واحدة.

II - التضمين: وهو عيب يلحق الوجه التركيبي النحوي للقوافي، والمقصود به
«أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها نحو قوله:

وهم وربوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صانقات
أتينهم بنصح الصدر مني

(١) اللزوم: ٣٨٩/٢.

(٢) نفسه: ٣٩٠/٢.

(٣) نفسه: ٥٠٤/٢، ٥٠٥، ٥١١.

وهذا معيب لأن البيت الأول معلق بالثاني لا يستغني عنه^(١).

ويوسع ابن رشيق هذا المفهوم فيجعله تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها.

والمشهور في الشعر العربي أن كل بيت يستقل بتركيبه ومعانيه، لكن تعلق التراكيب بعضها بعض طريقة لم يرفضها الشعراء قدامى ومحدثين، فمعاني قول الأعشى: (وما روضة...) ^(٢)، وقول الأخطل: (وما الفرات إذا جاشت حوالبه) ^(٣) وما أشبه ذلك، لا تكتمل إلا بعد توالي عدة أبيات، أي أن تمام معنى كل بيت منها يقتضي معنى بيت لاحق.

ولاطراد هذه الأساليب في الأشعار الفصيحة لم يتفق العلماء على مفهوم واحد للتضمنين من حيث هو عيب، فقدامة في النسخة المداولة من نقد الشعر لا يشير إلى التضمنين في حديثه عن عيوب القافية ^(٤)، ولكنه يذكر من بين عيوب ائتلاف المعنى والوزن عيباً يسميه «المبتور»، وهو لديه «أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعها بالقافية ويتمه في البيت الثاني...» ^(٥)، فالقافية هي التي تقطع المعنى لديه لأنها نهاية البيت، ولكنها ليست موطن العيب في رأيه لأن الخلل يكمن في عجز الشاعر عن التوفيق بين الجملة الشعرية والجملة العروضية.

وقد ذكر الدماميني في شرحه لبيت الخزرجي الرامز إلى عيوب القافية، أن العلماء «فسروا التضمنين بأن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني كقول النابغة: ... وهم أصحاب يوم عكاظ إني...» ^(٦)، ونسب إلى بعض العلماء قوله:

(١) قوافي المازني/ الفصوص: ١٧٧/٥ - ١٧٨.

(٢) انظر ديوانه: ص ١٠٧. ومعنى البيت لا يكمل إلا بعد بيتين.

(٣) انظر ديوانه: ١٦٨. ومعنى البيت لا يكمل إلا في قوله بعد ثلاثة أبيات: يوماً بأجود منه حين تسأله ...

(٤) نقد الشعر: ص ٢٠٩.

(٥) نفسه: ص ٢٥٢ - ٢٥٣.

(٦) العيون الغامزة: ص ١٠٣. والمقصود قول النابغة: وهم وردوا الجفارا على تميم ... وهم أصحاب يوم عكاظ إني. شهدت لهم مواطن صادقات ... شهدن لهم بصدق الود مني.

«وإنما سمي تضميناً لأنك ضمننت البيت الثاني معنى البيت الأول، لأن الأول لا يتم إلا بالتالي»^(١)، لكنه خبرته بالشعر يرفض هذا التعميم بأنه منتقد لشمول تفسيره التضمين وغيره، وذلك لأن أول البيت في رأيه إذا كان مفتقراً إلى أول البيت التالي فليس بتضمين ولكنه تعليق معنوي، ووجه هذا التفريق «بأن القافية محل الوقف والاستراحة، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها، أما إذا سلمت من الافتقار فلا عيب لانتقاء هذا المحذور... وربما عد بعض أهل البيان مثل هذا من فن البديع وسموه بالتفريع»^(٢).

ومقصود الدماميني أن بعض أنواع التعلق المعنوي لا تكون مبرأة من شبهة العيب فحسب، ولكنها تعد محسنات بديعية محمودة، فالمعيب عنده ليس التعلق المعنوي ولكن تعلق القافية الذي يمنع فيه البناء النحوي المنشد من الوقف أو الاستراحة اللذين تسمح بهما القوافي، لأنها النهاية التي تسير إليها أصوات كل بيت وتراكيبه النحوية، وإذا اختفت هذه النهاية أصبح الامتداد الصوتي للبيت ملتبساً بامتداد البيت الذي يليه، وهو خلل لا يحتمله نظام الإنشاد، ولذلك حرص الشعراء على جعل نهاية معاني البيت مطابقة لنهاية أصواته أي لجيء القافية.

إلا أن الشاعر يضطر أحياناً إلى تفريع المعنى فيكون ملزماً بأن يختار أسلوباً من اثنين: الأول أن يأتي ببنيات دلالية صغرى داخل البيت المفرع (أو الأبيات المفرعة) تمكنه من المحافظة على وظيفة القافية، أي على الوقف عند آخر كل بيت رغم استمرار المعنى الأكبر، والثاني أن يستمر في البناء النحوي للمعاني دون مراعاة الوقف في آخر الأبيات.

والاختيار الأول هو الأسلم عند النقاد والشعراء لأنه لا يخل بالاستقلال الصوتي للبيت، أما الاختيار الثاني فيعد إخلالاً صريحاً بالموسيقى التي يوفرها الوقف،

(١) العيون الغامضة: ص: ١٠٣.

(٢) نفسه: ص ١٠٣ - ١٠٤.

وبالقافية لأنه يعطلها ويفقدها وظيفتها النغمية، وهذا الاختيار هو العيب الموسوم بالتضمن الذي يمثل له العلماء ببتي النابغة المذكورين.

ويبدو أن النقاد كانوا محترسين أكثر من علماء القوافي في تحديد المفهوم النقدي للتضمن والتعلق المعيب، فالمرزباني يصفه بأنه أحد عيوب القوافي، وأقبح صوره لديه بيتا النابغة، أما قول امرئ القيس^(١) فلا يعده عيباً «وإن كان مضمناً، لأن التضمن لم يحل قافية البيت الأول مثل قوله: «إني شهدت لهم»، وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول»^(٢)، وانتفاء العيب لديه مرتبط بجواز الوقف وعدم امتناعه.

وقد ذهب التبريزي^(٣) تلميذ أبي العلاء مذهب المرزباني فمثل للتضمن غير المعيب ببتي امرئ القيس المذكورين.

أما ابن الأثير فقد سمي هذا العيب تضمن الإسناد وذكر أنه لدى العلماء معدود من العيوب، لكنه صرح بأنه لا يعده كذلك، «لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً»^(٤).

ونستخلص من هذا الاختلاف في تحديد مفهوم التضمن أن تضرر القافية منه مقصور على صورة بعينها، وقد أدرك ابن رشيقي - رغم توسيعه هذا المفهوم - دلالة هذا الاختلاف^(٥) فاعترف بأن هذا العيب يسهل كلما ابتعدت اللفظة المعلقة عن القافية^(٦).

(١) قوله: وتعرف فيه من أبيه شماتلاً ... ومن خاله ومن يزيد ومن حجر سماعاً ذا وير ذا ووفاء ذا ... ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر. انظر ديوانه: ١١٣، وانظر الموشح: ص ٤٠ - ٤١.

(٢) الموشح: ص ٤٠ - ٤١. والمقصود بقوله (إني شهدت لهم) مكان التضمن في بيتي النابغة.

(٣) الكافي: ص ١٦٦ - ١٦٧، حيث قوله: «ومن التضمن ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائماً بنفسه يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل.. فهذا ليس بعيب، والأول عيب».

(٤) المثل للسان: ٣٤٢/٢.

(٥) انظر للبحث القيم الذي خصمه العمري لكل أنواع التضمن والتعليق في: البنية الصوتية: ص ٢٢٨ - ٢٣٨.

(٦) انظر العمدة: ١٧١/١.

ولم يرد في أقوال الشيخ ما يمكن أن يعد استقباحاً صريحاً للتعلق المعنوي، فهو يعرف التضمنين في الشعر بأنه تمام البيت «والمعنى لم يتم، بل يكون متعلقاً بالبيت الآخر»^(١)، أو بأنه عدم تمام «المعنى في البيت الواحد»^(٢)، لكن دون أن يجعل ذلك عيباً. لكن الملاحظ أن الإشارة إليه في الفصول والغايات ترد في سياق الحديث عن سلامة البيت المفرد من العيوب، فالرجل الوحيد المتفرد عن الناس لا يلحقه في رأيه عيب من سواه «كالبيت المفرد من القريض عدم عجزه إغراماً»^(٣)، والإغرام لديه نوع من التضمنين مثل قول النابغة، فقوله: «إني» يقتضي في رأيه الخبر اقتضاءً شديداً، ومثله لديه قول الآخر:

ولم يكن كحالك العبدُ الذي
ياكلُ أعوامَ الجيوب والسني
فـ «الذي» يقتضي تمامًا. والإغرام دون هذا الاقتضاء كقول النابغة:

فلو كانوا غداة البين مـنوا
وقد رفعوا الخبور على الخيامِ
صفحت بنظرة فرايت منها
بجنب الخسر واضعة القرام...
ترائب يستضيء الحلي فيها
كجمر النار بُذِرَ في الظلامِ
فالبیتان الأولان فیهما إغرام»^(٤).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٤٦.

(٣) نفسه: ص ٤٤٣، ٤٤٦.

(٤) نفسه: ص ٤٤٦.

وللإغرام لديه دلالة أخرى سنوضحها في باب لاحق، وما يعيننا من مجيئه به أنه يجعل مصطلح التضمنين دالا على صورة مستقبحة للتعلق مثالها بيتا التابعة المشهوران وشطرا الرجز، وهي الصورة التي يشير إليها العلماء.

ودونها في الاقتضاء لديه ما جعله بعضهم إغراماً، وإشارته إلى هذه الأخيرة تنبئ بأنه لم يكن يعد كل أنواع التعلق عيباً.

ويقوي هذا الافتراض أنه يقسم معاني الأشعار من حيث توزيعها في النظم، فيذكر^(١) منها المعنى الذي يتبين في البيت الواحد، والمعنى المستودع في البيتين، والمعنى «الذي يبدأ به في البيت ثم لا يعرف تمامه إلا بعد أبيات»، ولكنه لا يشير إلى أن القسم الثاني والثالث معيَّان.

ويذهب الشيخ كمعظم النقاد^(٢) إلى أن الأبيات التي يستقل كل واحد منها بمعناه ويستغني بنفسه هي أكمل الصور، لأنها «إن اجتمعت عظمت الفائدة وإن افترقت فكل بيت منها له غناء»^(٣)، إلا أن نقيض هذه الصورة لديه ليست الصورة التي وسمها الدماميني بالتعلق المعنوي كييتي امرئ القيس المذكورين، أو الأبيات التي مثل بها الشيخ نفسه للمعنى الذي يتم في أكثر من بيتين، لأن كل واحد منها يكون له معنى فرعي تام وفائدة كاملة، ولكن التعلق الذي يجعل الأبيات عند افتراقها عديمة الفائدة، ومن ذلك - في رأيه - الأبيات التي كانت جارية على السنة العامة في عصره:

اكرمك الله وأبـ

فك أمانا كان من الـ

جميل أن تأتينا الـ

يوم إلى منزلنا الـ

(١) انظر الأقسام الثلاثة للشار إليها في الصاهل والشاحج: ص ٤٨٣ - ٤٨٤.

(٢) انظر مثلاً قول الجرجاني مفتخراً بقصيدته: ترى كل بيت مستقلاً بنفسه... الوساطة: ٢١/٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٧.

خالي لكي تحدثه
 ذا بك يا خير الأجل
 لاء فما مثلك من
 ضيع حقاً أو غفل

فهذه الأبيات «لا ينفصل بعضها من بعض، فإن انفصل بطل معناه»^(١).

والأبيات التي يمثل بها للتعلق المستقيم المانع من الوقوف على آخر البيت إيماة منه إلى تعلق شديد لاقتضاء والافتقار ذكر أن قدامة لقبه في نقد الشعر بالسلسلة^(٢).

وقد عرفها الشيخ بقوله: «فالسلسلة مثل التضمين، ويقال: بل هي أن يتصل بيت ببيت قبل أن تتم الكلمة في الأول، أو يكون تمام البيت بالالف واللام التي للتعريف والمعرف بهما في البيت الثاني»^(٣)، والمقصود أن التعلق لا يكون إقتضاء لفظة للفظة أخرى، ولكن إقتضاء بعض الكلمة لبعضها الآخر.

والمشكل في هذا الاصطلاح أن الطبعة المتداولة من نقد الشعر لا تتضمن أية إشارة إلى السلسلة اصطلاحاً وأمثلة، وكل ما عثرنا عليه في هذا الكتاب قول قدامة يشير إلى لفظة وردت في بيت لذي الرمة: «... فتم كلامه قبل المسلسل، ثم قال: المسلسل، فزاد شيئاً»^(٤).

وأبو العلاء صريح في رده استعمال هذا المصطلح أو وضعه إلى قدامة، وتخصيصه نقد الشعر بالتسمية يدل على أنه نقله منه، لأنه ذكره مع التجميع وأشار إلى أنهما لقبان محدثان يجوز أن يكون قدامة وضعهما^(٥).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ - ٦٩٩. وانظر ثمرات الأوراق: ٩٩/١.

(٢) نفسه: ص ٦٩٤.

(٣) نفسه: ص ٦٩٤.

(٤) نقد الشعر: ص ١٩٤.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

والتجميع أول ما يستهل به قدامة الحديث عن عيوب القوافي، فإذا لم يكن قد سكت عامداً عن التضمين، فالراجع أن المبحث الخاص بالحديث عن التضمين والسلسلة قد سقط من النسخ أو سقط من آخر الكتاب، لأنه ختمه بتعداد عيوب اثتلاف المعنى والقافية^(١)، والتضمين والسلسلة يجب أن يكونا من بين هذه العيوب.

ويبدو أن الشيخ في ما نقله عن قدامة كان يؤرخ ضمناً لنوع آخر من التضمين كان بعض المحدثين يعتمد فيه أن يجعل آخر البيت وأول البيت الذي يليه يقتسمان نفس الكلمة، وهذا ما فسر به بعض المتأخرين مصطلح الإغرام، فقد كانوا يزعمون «أن الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب وإنما يعتمد المحدثون كقول القائل:

أبـا بـكـر لـقـد جـاعـتـ

كـمـن يـحـي بـن مـنـصـو

ر الكاس فخذها منـ

هـ صـرـفـاً غـيـر مـمـزـو

جـة جـنـبـك الـلـه

أبـا بـكـر مـن الـسـو»^(٢)

ويورد نفس المفهوم في كتاب آخر، لكنه لا يشير إلى علاقة الوزن بالاختضاء، وذلك في قوله: «وقال قوم: بل الإغرام أن يتم البيت ولا تتم الكلمة، وذلك مفقود في أشعار المتقدمين، وربما تكلفه المولدون كما قال بعضهم: (أبا بكر لقد جاعتك) ... الأبيات»^(٣).

(١) نقد الشعر، ص ٢٥٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٤٦ - ٤٤٧.

(٣) الصامل والشاحج: ص ٥٣٧.

والملاحظ أن الشيخ في كل أقواله المذكورة وأحكامه على التعلق لا يذكر القافية ولا يصرح بما يفيد أنه يعد التضمين والإغرام والسلسلة من عيوبها، فهو يتحدث عن عدم تمام معنى البيت أو عدم تمام البيت نفسه أو عدم تمام وزنه، لكن دون أن يتعرض للقافية. إلا أننا نجد عند تلميذه ابن سنان خبراً يذكر فيه أن الشيخ أرسل إليه أبياتاً وأوَّية يقول فيها صاحبها:

شـبـيـةٌ بـابـنِ يـمـقـوـبٍ
وَلـكـنْ لـم يـكـنْ يـو
سـفـيـشـر بـالـخـمـر
وَلَا يـزـنـي وَلَا يـو
سـع الأـمـوـاء بـالـقـهـو
ة مـزجـاً لـم يـكـنْ بـو
ن فـي صـبـح وإمـسـاء
وَهـذا مـنـكـر يـو

ونسب إلى شيخه أنه «حكى أن أبا العباس المبرد ذكرها في كتابه الموضوع في القوافي، وسمى هذا الجنس من عيوب القافية المجاز»^(١).

ولم يتبين لنا - لعدم اطلاعنا على كتاب القوافي هذا - من الذي سماه المجاز، فإن كان المقصود أبا العلاء أمكن أن يكون تلك قرينة تفيد أنه كان يعد التعلق من عيوب القافية، لكن سياق الكلام يرجح أن يكون المبرد الذي أورد الأبيات هو صاحب التسمية.

أما مصطلح مجاز بهذا المفهوم^(٢) فلم يرد في ما بين أيدينا من آثار الشيخ، وأما الأبيات التي ذكرها ابن سنان فالواضح أنها مقتطعة من نفس المنظومة التي اقتطع منها الشيخ أبيات الإغرام الثلاثة، لأنها مبنية كلها على الواو رويًا والهجز الثاني وزنًا.

(١) سر الفصاحة: ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٢) ورد بمفهوم آخر في قوله: لا تقيد علي لفظي فأني ... مثل غيري تكلمي بالمجاز. اللزوم: ١/٦٣٣.

ونسبة الحديث عنها إلى المبرد ينبئ بأنها طريقة في النظم عرفت قبل عصر الشيخ، وقد يكون أصحابها وجدوا في تقسيم الكلمة الواحدة بين آخر الصدر وأول العجز في أبيات الخفيف المداخلة وغيره من الأوزان، مسوغاً لتقسيمها بين آخر العجز وأول الصدر، لكن ما أرجحه أن هذه الطريقة كانت تنظر إلى أبيات ذكر الأخفش أن أحد الأعراب كان يأتيهم بها فينهونه ولا ينتهي، وهي قوله:

قد وعدتني أم عمرو أن تا

تمسح رأسي وتغليظني^(١) وا

وتمسح القنفاء حتى تنتا

ومثل هذا قول الراجز:

بالخير خيرات وإن شراً فا

ولا أريد الشر إلا أن تا^(٢)

وانتهاء الشطر الأخير من الرجز الذي ذكره الأخفش بكلمة تامة يكشف عن الطريقة التي كان أصحاب مثل هذه الأبيات الواوية ينهون بها منظوماتهم، لأن عدم المجيء بكلمة تامة غير مقسمة يجعل إنهاء المعنى المنظوم ممتنعاً، وختم الأبيات السابقة المقفاة بال التعريف بالفعل «غفل» وجه لذلك.

إن استقلال البيت لدى الشيخ وغيره من النقاد والشعراء يعد أكمل صورة يكون عليها النظم، ولذلك فإن الإشارة إلى خلو أشعاره من التضمين المعيب تحصيل حاصل، لكن ما يجب التنبيه عليه أن ما اعتبره بعض القدماء تضميناً غير معيب أو تعلقاً معنوياً كثير في ديواني السقط والدرعيات، فالمعاني الشعرية في بعض

(١) انظر قوافي الأخفش: ص ٤٧.

(٢) قوافي المازني / الفصوص: ١٩٠/٥.

قصائده تتم في بيتين^(١)، وبعضها في أبيات عديدة^(٢) كما سيتبين عند دراسة البناء الشعري العمودي.

ويرد مثل هذا التعلق المعنوي في اللزوم^(٣) أيضاً، لكنه قليل لأن المضمون الوعظي الحكمي الذي بنيت عليه أبيات هذا الديوان يقتضي بلاغة جوهراً الإيجاز.

ويتميز التعلق المعنوي في أشعار الشيخ بكونه مبنياً على جمل صغرى تسمح بالوقوف على القافية لإعلان نهاية البيت، والمستغرب أن التبريزي الذي ميز التضمين المعيب من غيره^(٤)، يقول في شرحه للبيت الأول من قول شيخه في السقط:

ولم أر خيلاً مثلها عربية

تذيل عدوًّا أو تصون نمارا
أشد على من حاربته تسلطاً

وأبعد منها في البلاد مغارا

: «... وفي البيت تضمين لأنه لا يتم إلا بالثاني»^(٥)، ولا تضمين في هذا الشعر لأن القافية مكثفة بنفسها، إلا أن يكون التبريزي قصد أن ذلك من الضرب الثاني من التضمين الذي وصفه بأنه غير معيب، لقيام البيت الأول بنفسه ودلالته على جمل غير مفسرة فسرت في البيت الثاني.

(١) انظر قوله في السقط/ شروح: ص ١٦٦٩: هنيئاً والهناء لنا جميعاً ... بقيتاً لا يظن ولا يخال.

بمنتظر مراقبة السواري ... يهش لبرقها عصب نهال. وانظر: ص ٨٩٠.

(٢) انظر السقط/ شروح: ص ٥٢٣ - ٥٢٨، حيث يقول: إذا وصف الطائي بالبخل مابر ... وعبر قسا بالفهاة باقل ... ثم يقول بعد بيتين ذاكراً جواب إذا: فيا موت زر إن الحياة نعمة.. وانظر: ص ٤١٦. وستعرض لهذا بالتفصيل في بحث البناء الشعري.

(٣) انظر اللزوم: ٥٧٠/١، وانظر: ٦١٦/١ حيث قوله:

إذا ما أثار صباح غداً وإن جن ليل عليه وكر
فذكر أخاك بإحسانه فقد راح في غفلة ولبتكر

(٤) انظر الكافي: ص ١٦٦، وما تقدم.

(٥) شرح التبريزي/ ش: ص ٦٣٩.

لقد جعل الشيخ الوزن جوهر البناء الشعري لكنه كان يعلم أن القريض لدى العرب مفتقر إلى القافية، ولذلك أولاها في تصويره النقدي وإنجازه - رغم تقديمه للوزن وسكوته عنها في التعريف - عناية نقدية كالتى حظيت بها الأوزان، وذلك بالنظر إليها باعتبارها بناءً نغمياً تتكامل فيه عدة أنظمة، منها الإنشادي والصرفي والنحوي والصوتي، وقد تتعارض هذه الأنظمة فتلتبس بعض صورها وتشكل على الشعراء والعلماء أو تضللهم.

وقد كشف نظام القافية في متنه الشعري عن أن البناء الفني لقوافيه قام على أبنية فرعية وفق الشيخ فيها بين ثلاثة أبعاد هي البعد الصوتي والكمي النغمي والكمي الإيقاعي، متحامياً كل ما يخل بها إلا أن يكون نكلاً أو تساهلاً مقصودين.

ورغم أن تصويره النقدي للقافية أفاد كثيراً من أحكام العلماء وأقيستهم، ظلت الغريزة هاديه في أحكامه الجمالية على هذا المكون الشعري، فأبو العلاء كان شاعراً قبل أن يكون عالماً، والقوافي نغم قبل أن تكون أبنية لغوية، والسلطة على الشاعر ونغمه إنما تكون للحس والخبرة لا لأقيسة العلماء وقواعدهم المدرسية.

إن دراسة الدلالة الفنية النقدية للنسيج الموسيقي الإيقاعي والنغمي في المتن الشعري لأي شاعر قديم أو محدث، تبدو سهلة وقريبة بالقياس إلى نظيرتها في المتن العلائي، لأن أقصى ما يطالب به دارس أشعار هؤلاء، أن يستقصي القصائد والمقطوعات قبل أن يصنفها باعتبارها مجموعات إيقاعية نغمية فرعية لمجموع واحد هو في الحين نفسه ديوان الشاعر ومتنه الشعري، وقد يهتم الدارس إذا ما عرف تاريخ نظم القصائد بالكشف عن تأثير تلاحق السنين في البناء الموسيقي، والنتيجة التي يصل إليها غالباً أن هذا البناء يزداد قوة وجودة كلما ازداد تمرس الشاعر بصناعته.

ولا تتأتى مثل هذه السهولة عند دراسة أشعار الشيخ، فمنجزه الشعري كان كما أوضحت ثمرة لمراحل متعددة انتسب فيها إلى الشعر ثم تاب منه، ثم تحلل من توبته ليعود إليه على احتشام مكثفياً بوجهه النظمي زمناً قبل أن يعود إلى التجويد في نمط حاول فيه أن يكون الشاعر والغاضل في آن واحد.

وأعني بكل هذا أن شعرية الأوزان والقوافي في أشعار ما قبل التوبة تختلف عن نظميتها في مرحلة الانتساب إلى الفضيلة، وإن كان قد عاد إلى العناية بها في الأشعار التي ختم بها متنه الشعري الكبير.

فانتسابه إلى الشعر في مرحلة السقط كان خاضعاً لمؤثرات قوية وجهت شعرية ديوانه الأول عموماً وشعرية أوزانه وقوافيه على الأخص ورسمت معالمها، وأقصد انصرافه إلى الشعر وصناعته معتبراً إياه أشرف مراتب الأديب^(١)، وانتماءه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية التي تجعل الانسجام الفني مقدماً على ما سواه في البناء الشعري، ثم احتكامه إلى الغريزة والخبرة في تجويد الصناعة، وهي مؤثرات جعلت خريطة الأوزان والقوافي في سقط الزند تتشكل اعتماداً على مبدأ الجودة التي تهدي إليها الغريزة والخبرة، وعلى مبدأ الانسجام الذي قد يقدم فيه الكيف على الاستقصاء الكمي المستند إلى التحصيل والمعرفة القياسية.

فالجودة والانسجام يخاطبان في المتلقي حسه الجمالي بخطاب يتمرد على كل المعايير إلا المعيار الفني الجمالي، ولذلك لا يهتم الشاعر المجد في نظمه بأن يظهر معرفته بالدوائر والأعاريض وزخافاتهما وعللها من خلال استقصائها كلها، أو تمكنه من المحفوظ اللغوي المعجمي من خلال استقصاء حروف المعجم كلها في بناء القوافي، لأن الأهم لديه هو تحقيق الجودة ولو اقتضى ذلك الاقتصار على أوزان وقواف محدودة العدد.

(١) انظر خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

إن الاستقصاء الكمي المدرسي يعد لدى الشيخ المزلق الأول الذي يخل بالانسجام والجودة فينزل بالشعر إلى رتبة النظم العليط، وأوزان السقط وقوافيه صورة لما يجب أن يكون عليه النسيج الموسيقي الشعري، فخريطة الأوزان مقصورة كما تبين على إيقاعات بعينها لم يتعدها الشاعر إلى غيرها رغم كثرتها، وسلم القوافي لم يتضمن إلا روايات بعينها انتقاها من تسعة وعشرين حرفاً.

ولم يكن هذا التحديد الإيقاعي النغمي عجزاً عن ركوب ما لم يرد في هذا الديوان من الأوزان والقوافي، فعلمه وخبرته بالصناعة تجعلانه أكبر من أن ينسب إلى هذا العجز، وهو الذي افتخر بأنه كان قادراً على الإتيان بما لم تستطعه الأوائل، ولكنه كان تمسكا بالجودة كما صورتها له غريزته وخبرته بأشعار القدامى والمحدثين ومعاييرها الفنية، وهذا ما يجعل السقطيات متناً شعرياً لا يستفيد منه الراغب في تعلم طريقة بناء الأوزان والقوافي، ولكن من يسعى إلى معرفة طرق تجويدها وصون الشعر من مزالمتها.

لكن معيار التجويد هذا يختل في ما نظمه من شعر بعد تحطه من تويته وعودته إلى النظم، لأنه تعمد أن يخل به بعد تورطه في البحث عن البدائل، واقتناعه بأن دخوله بالشعر في الخير والفضيلة لا يمكن أن يكون إلا مضعفاً له.

ويتجلى هذا التراجع عن التجويد في تحوله إلى النظم المستقصي متتبعا الأوزان وزناً وزناً في جامع الأوزان^(١)، والقوافي رويّاً رويّاً في اللزوميات، ومتجرئاً فيها على القبح الذي لم يجرؤ على المجيء بما هو دونه في سقطياته، وذلك من خلال تكلفه وتجريبه لما ضعف من البحور ورك، وما نفر من الرويات ونبا في السمع.

وهو تحول أكسب اللزوم والجامع قيمة تعليمية عالية، لكنه نزل بهما عن رتبة الشعر المجود وجعلهما أضعف من أن يتخذا نموذجاً للتجويد.

(١) إلا أوزاناً أهملها عامداً. انظر الفصل السابق.

وإذ كانت الدرعايات الديوان الذي حاول فيه المصالحة بين الجودة الشعرية والأخلاق، فإن العودة إلى العناية بالبناء الإيقاعي النغمي فيه كانت مظهرًا من مظاهر هذه المصالحة.

فبناء الأوزان والقوافي والدرعايات يعد - لعودة الشاعر فيه إلى الانتقاء وابتعاده عن الاستقصاء - إحياء جديدًا لشعرية السقط وترسيخًا لمفاهيمه النقدية التي ظلت رغم تحولات إنجازه الشعري ترسم للجودة صورة واحدة ثابتة لا يلتبس فيها الوزن الشريف القوي بالوزن الضعيف الركيك، ولا القافية العذبة الذلول بأختها النافرة الحوشية، ولذلك أُعِدُّ بُعْدًا عن السداد وتعسفًا أن يعود بعض الدارسين^(١) إلى ديوان اللزوم لاستخلاص تصور الشيخ للموسيقى الشعرية المجودة وتقويم حسه الإيقاعي النغمي، لأن الدراسة المتأنية تكشف عن أنه جعل ديواني السقط والدرعايات وحدهما المرجع لمن يريد معرفة تصويره النقدي لشعرية الأوزان والقوافي في صورتها الفنية الجمالية الخالصة، البعيدة عن التكلف وافتعال، أما اللزوم فقد كان الشيخ صريحًا في تحذير المتلقي والمحصل من نظميته ونظمية كثير من قوافيه وأوزانه.

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨ وما بعدها، حيث يتعرض المؤلف للأراء التي جعلت اللزوم كشفًا فنيًا، أو عابت عليه تكلفه فيه.

جداول توضيحية:

كمدان ديانات القروى وقرياتها حسب فئات الزكاة المصلحة														الزرى			
الزينة	%	المسوح	المليد	الجنف	الرجوع	الفرج	الفريل	الفسرج	المجمل	الشيخ	الغارب	المواير	الكميل	الضليل	الميسط	الزرى	٠
14	1,8	30	0	0	0	0	0	0	3	3	0	5	4	7	8		
25	0,37	6	0	0	0	1	0	0	0	0	2	1	0	2	0		
3	9,14	145	2	2	0	0	0	4	7	16	10	18	19	33	36		
8	3,46	55	0	0	0	0	0	2	1	4	7	8	5	14	14		
20	1	16	0	0	0	0	0	1	0	1	3	2	3	4	2		
12	2,4	38	0	0	0	0	0	0	0	4	3	5	6	8	12		
15	1,82	29	0	0	0	0	0	4	1	1	4	3	2	7	7		
23	0,56	9	0	0	0	0	0	2	0	2	0	1	0	34	1		
4	8,69	138	0	0	1	0	0	1	1	5	5	16	22	31	56		
21	0,81	13	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	2	1	6		
1	15,3	243	0	0	0	0	4	3	11	8	14	26	28	53	56		
17	1,45	23	0	0	0	0	0	1	5	0	3	5	2	3	4		
6	4,98	79	2	0	1	0	0	1	6	3	1	11	11	20	23		
19	1,14	18	0	0	0	0	0	2	1	1	1	6	2	2	03		
22	0,75	12	0	0	0	0	0	0	0	1	2	3	0	5	01		
22	0,75	12	0	0	0	0	1	1	2	0	1	2	1	1	03		
16	1,5	24	0	0	0	0	0	4	1	0	3	5	3	2	06		
24	0,50	8	0	0	0	0	0	1	1	0	1	1	2	1	01		
11	2,45	39	0	0	0	0	1	0	1	2	1	6	3	10	15		
25	0,37	6	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	1	02		
13	3,27	52	0	0	0	0	0	1	3	3	2	9	3	1	10		
9	3,33	53	0	0	0	0	0	0	0	2	4	3	6	24	14		
7	3,58	57	0	0	0	4	0	0	0	2	5	4	10	14	18		
2	10,01	159	0	0	0	2	2	4	12	9	16	25	24	31	34		
2	10,01	159	0	0	2	0	0	6	3	10	10	12	21	47	48		
5	7,30	116	0	0	0	0	0	5	7	18	5	14	5	29	33		
10	2,70	43	0	0	0	0	0	1	4	3	0	9	2	8	16		
25	0,37	6	0	1	0	0	0	2	0	0	0	2	0	1	0		
18	1,25	20	0	0	0	0	0	0	4	2	1	7	2	2	2		
		1588	2	3	4	7	9	46	75	101	106	211	228	365	431		

[illegible]

كشوف الأهمية الكمية للعوامل في السلطة والدرجات												
البيوت			الدرجات العلمية									
الدرجات	السلطة	مخرج	فلاذ	وصل	مخرج	دري	ردي	مطر	إبداع ووجه	دعيل	أشيس	دس
0	0	0	0	0	0	+	0	0	0	0	0	0
0	01	0	0	0	0	+	0	0	+	0	0	0
5	00	0	0	0	0	+	+	+	0	0	0	0
0	00	0	0	0	0	+	0	0	+	+	+	+
23	0	0	0	+	+	+	0	0	0	0	0	0
0	03	+	+	+	+	+	0	0	0	0	0	0
44	0	0	+	+	+	+	+	+	0	0	0	0
4	05	+	+	+	+	+	+	+	0	0	0	0
3	06	0	0	+	+	+	0	0	+	+	+	+
0	00	+	+	+	+	+	0	0	+	+	+	+
31	82	3	3	6	6	10	3	3	3	3	3	3

كشوف الأهمية الكمية الإضافية للعوامل في السلطات والدرجات												
الدرجات			سلطة الإبداع									
الدرجة	النسبة المئوية	العدد	الدرجة	النسبة المئوية	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4	9,67	3	3	8,53	7	7	7	7	7	7	7	7
2	29,4	9	2	28,05	23	23	23	23	23	23	23	23
1	45,17	14	1	63,42	52	52	52	52	52	52	52	52
3	16,12	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
		31			82	82	82	82	82	82	82	82

الباب الثاني

المعاني والجمال الشعرية

عندما عرّف الشيخ الشعر بأنه كلام موزون... كان يقصد إلى أنه - قبل أن يتميز من أصناف البيان الأخرى بأوزانه - يكون بناء لغوياً تصاغ فيه المعاني، وتحمل في التراكيب النحوية الدلالات وفق سنن ثابت لا يجوز للشاعر الخروج عنه إلا في مجال ضيق محدود.

وإذا كان الشيخ قد عد الوزن والشرائط سبيل الشعراء إلى شعرنة الكلام وجمله وتمييزها من أجناس القول الأخرى، وجعلَ ضمناً أشعاره المجودة والمستضعفة نموذجاً لما يمكن أن تكون عليه صياغة المعنى والجملة الشعريين قوة وضعفاً، فإن تصوّره النقدي لقوانين صياغتهما يظل في حكم العلم المضمون به، إذ لا نجد في ثبوت مؤلفاته ما يفيد أنه وضع مصنفاً مدرسياً كنقد الشعر والصناعتين وسر الفصاحة وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز والمثل السائر... بسط فيه الكلام عن نعوت المعاني والألفاظ وفصاحة الحروف والألفاظ المفردة والمركبة، أو عن جماليات التقديم والتأخير والذكر والحذف والفصل والوصل كما بسطه عن الأوزان والقوافي في جامع الأوزان واللزوميات.

والمستغرب أن دولت شاه يشير إلى أن له تصانيف «في علمي المعاني والبيان»^(١)، وهو خبر متفرد يضعفه أن هذا المؤرخ الذي كان حياً سنة ٨٩٢ هـ زعم أيضاً أن

(١) انظر تذكرة الشعراء/ تعريف: ص ٤٦٦.

الشيخ كان يمدح الخليفة القائم بأمر الله العباسي وينال عطاياه، وأنه لم يفقد بصره إلا في نهاية حياته، ففي ذلك ما يؤكد أنه كان جاهلاً بأخبار الشيخ وأدبه.

أما ما استطعت تجميعه من أحكامه النقدية المتعلقة بالمعاني والجمال الشعرية، فإشارات متفرقة تناثرت في مؤلفاته وشروحه الشعرية، وقلت بالقياس إلى أحكامه المتعلقة بالأوزان والقوافي قلة جعلت هذا الوجه من تصوره النقدي يبدو شاحباً، لكنه شحوب يعود إلى تعمدته تجنب الخوض المدرسي في ذلك خوفاً مبسطاً لا إلى قلة خبرته بعلوم البلاغة.

فحذقه بقوانين هذه الصناعة يبدو في منجزه الشعري معقداً وموغلًا في الدقة واللفظ إيغالاً لا يقدر عليه إلا من أحاط بأسرار كل المذاهب البيديية التي روج لها المحدثون، وتفسيره لبعض المصطلحات النقدية البلاغية التي وردت في آثاره لا يدل على تمثله الدقيق لمفاهيمها فحسب، ولكن على تتبعه لتاريخ ظهورها وللمصنفات الأولى التي وردت فيها، ومعرفته أول من استعملها من العلماء والنقاد.

ولعل أقرب ما نفسر به قلة عنايته بالتحليل البلاغي للشعر حرصه على أن يظل إيقاع الأوزان ونغم القوافي أول ما يطالب الشاعر بتجويده وحذق بنائه، أما الأساليب البيديية^(١) فعناية شعراء التيار البدوي الحضري بها - وأبو العلاء واحد منهم - كانت مقصورة على جعلها وسيلة إلى تجويد الصناعة الشعرية دون تجاوز ذلك إلى عدها غاية النظم الأولى كما اعتقد أتباع التيار البيديي.

ولم يكن الانسجام الذي اتسمت به قصائد المتباينين إلا مظهرًا لنجاحهم في التوفيق بين زخرف التصنيع وانسياب الفصاحة، وتمكنهم من كبح نزعة التكلف البيديي التي غلبت على كثير من شعراء القرنين الرابع والخامس^(٢)، ونزعة التكلف

(١) بالمفهوم العام الذي وضعه ابن المعتز قبل أن تتفرع البلاغة إلى علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبدع.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

هذه هي ما لح إليه الشيخ في قوله واصفاً أشعار أبي تمام: «أما الأصل فعربي، وأما الفرع فنطلق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب..... إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها لا تجتمع كاجتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس»^(١)، والغباوة التي يشير إليها هي غباوة كل الشعراء الذين أساءوا فهم طريقة الطائي فأهملوا الأصل وأصلوا الفرع وأهملوا وهم لا يعلمون أن البديع في شعره لم يكن الشاؤ الفني الذي جهد ليلغ الشعر إليه، ولكن إحدى وسائل السير نحو هذا الشاؤ.

لقد استوقف طه حسين كونُ البديع الذي كان حضرياً مهلهلاً أصبح في شعر أبي العلاء بدويّاً جزلاً، ولم يكن هذا التحول عبثاً شعريّاً عديم الدلالة، فالتصنيع البديعي لديه سيف فني ذو حدين، وجود الشعر به إذا أحسن الشاعر استعماله ويبرد إذا أساءه، ولذلك لا نستغرب أن يكون الشيخ قد ضن بالأحكام المتعلقة بالبديع وباقي الفنون البلاغية رغم كثرتها في شعره ونثره، فبسط الحديث عنها بسطاً مدرسياً قد يوهم الشعراء المبتدئين أنها جوهر صناعة الشعر وغايته، ومذهبه البدوي الحضري كان يفرض عليه ألا يجعلها أكثر من وسيلة، وتحاميه الحديث عنها تنبيه ضمني على ذلك.

إلا أن هجره هذا النوع من التصنيف لم يكن يحوج تلامذته ودارسي آثاره إلى من سواه من الشيوخ إحواج اضطرار، فالإشارات النقدية التي تفرقت في مؤلفاته - وإن لم تغن عن المصنفات المدرسية - كانت تتضمن ما يسمح للشاعر المبتدئ بأن يتبين الطريق المتشعب إلى الشعر، فيتجنب الإفراط في تكلف الصنعة تجنبه التفريط فيها بجعل النظم مجرد جمل نحوية يجمع بين عناصرها الوزن والقافية، فالشعر لدى الشيخ - وإن كان الوزن ركناً له والقافية قيداً فيه - يتحقق أيضاً من خلال التغييرات التي يخضع لها الشاعر الأبنية اللغوية المشتركة.

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

ويبدو اهتمامه بما سوى البناء الإيقاعي والنغمي واضحاً في جعله أحكام البناء اللغوي الدلالي وطرافته أول ما يشهد للشاعر ابن أبي حصينة بالتمكن من صناعته: «وكان مولاي الأمير الجليل أبو الفتح الحسن بن عبد الله بن أبي حصينة سألني أن أسمع شعره، فقرأ علي ما أنشأه من أنواع القريض، فوجدت لفظه غير مريض، ومعانيه صحاحاً مخترعة، وأغراضه بعيدة مبتدعة».

إن جودة الصناعة لديه لا يحققها - فحسب - الحرص على سلامة الأوزان والقوافي والنأي بها عن الضعف والركاكة وعن النفور والحوشية، ولكن الحرص أيضاً على أن يوفر للمعاني والجمال كل الأساليب التي تجعلها بناءً شعرياً معجباً مصوناً عن السقم والابتذال:

والناسُ في غمرات من مقالهم

لا يظفرون بغير المنطق الودس^(١)

فالشعرية لا تحققها الأوزان مكثفة بنفسها، ولكن باعتبارها صوغاً إيقاعياً لمعان وجمال تكتسب هي الأخرى شعريتها من قدرة الشاعر على التغيير والتعجيب.

(١) سقط الزند / شروح: ص ٧١٣.

الفصل الأول

المعاني الشعرية

يربط الشيخ المعنى بالعقل قبل اللغة لأنه كما يتبين الدلالات ويفهمها من الأبنية اللغوية يفهمها، أيضا من دوال أخرى كالإشارة والحال وما سوى ذلك من الأمور الدالة:

وقد تنطق الأشياء وهي صوامتٌ

وما كل نطقٍ مخبرينَ كلامٌ^(١)

ومراده «أن ما في الشيء من دلائل الاعتبار يجري مجرى الكلام والنطق وإن لم يكن له صوت يسمع»^(٢).

والمعنى الشعري لغوي بطبيعته لأن الشعر كلام، والكلام لدى النحاة ما دل على معنى يحسن السكوت عليه^(٣)، لكن بعض الكلام يكون في رأي الشيخ عديم الفائدة وإن ملأت أصواته الآذان:

ولا يفيدون نفعا في كلامهم

وهل يفيدك معنى نغمة الجرس^(٤)

(١) سقط الزند / شروح: ص ٦٠٧. وانظر تعريف الجاحظ للبيان في البيان والتبيين: ٧٦/١، وانظر نقد النثر: ص ٣ و٩.

(٢) شرح البطليني / شروح: ص ٦٠٧.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ٤.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ٧١٣.

والصوت الذي لا يتضمن معنىً باطل^(١)، وبمقدار ما يقرب الكلام من عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة لأنهما طرفان^(٢)، والإفراط في العناية بالألفاظ قد يكون سبباً في الفقر الدلالي كما يكون الإفراط في العناية بالمعنى سبباً في الشحوب اللفظي.

وقد ذكر الخويي في مقدمة شرحه للسقط أن الشعراء المتأخرين كانوا ينحون في النظم مناحي مختلفة، «فمن متغلغل في غمار المعنى منبط في تدقيقه الماء من الثرى غير معنى بمونق من اللفظ كالروض مرسوماً والوشى مرقوماً، ومن مبالغ جهده وصارف وكده إلى تأنق في تحبير النظم كالدر المنظم والحبير المنمنم، تنتظم ألفاظه في حسن السبك انتظام العقد في السلك، وإذا جمع بين المذهبين وسلك كلا الحبين حسن المعنى واللفظ»^(٣)، ومن بين من ضربوا بالسهمين وفازوا بالفخرين حاز قصب السبق لدى الشارح «الشيخ الجليل أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري تغمده الله برحمته إذ كان لبهيم القريض محلياً وفي حلبة الفضل سابقاً مجلياً، من نظر إلى فقره الغر وبدائع معانيه البكر في المادح والتشبيبات والأوصاف وسائر الفنون اللطاف وإلى غرابه في استشارة المعاني... علم أنه...»^(٤).

وقد صرح تلميذه التبريزي بأنه سلك في العناية بألفاظ الشعر ومعانيه طريقة حبيب وأبي الطيب، «وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى، وأظهر المعجز في درعياته»^(٥).

ويبدو استضعاف الشيخ للشعر الفقير المعاني واضحاً في تشبيهه شعر ابن هاني برحى تطلحن قروناً لأجل القعقة التي في ألفاظه^(٦) ولا طائل تحتها، أما أشعاره

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٠٣/٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥.

(٣) التنوير: ٤ / ١.

(٤) نفسه: ٤ / ١.

(٥) إيضاح الضوء / شروح: ص ٤.

(٦) انظر وفيات الاعيان: ٤٢٤/٤.

فقد لح إلى خصوصية معانيها وبعدها عن القعقة الفارغة، في قوله بعد توبته: «الآن علت السن ... وعطلت رحي لم تكن تجعجع ولكن تهمس»^(١).

والهمس إشارة إلى قدرة ألفاظه الموجزة على حمل وافر المعاني، وقد جعل خير ما يشهد للشعراء بالتفوق قدرتهم على الجمع «بين اللفظ القليل والمعنى الجليل»^(٢).

إن أهم ما كان يشد الشيخ إلى شعر حبيب أنه كان صاحب «معان كاللؤلؤ متبعة يستخرجها من غامض بحار، ويفض عنها المستغلق من المحار»^(٣)، ومثل هذا الغوص المحمود يجعل الروية والتفكير أصلاً في بناء المعنى الشعري، والتفكير لديه نقيض مقابل للبديهة والارتجال:

والدهرُ شاعرُ آفاتٍ يفوهُ بها

للناسِ يفكر تاراتٍ ويرتجلُ^(٤)

وقوة البديهة فضيلة يحمدها الشيخ في كل شاعر أثبت تحليله بها بنظمه الشعر من غير روية^(٥):

أيدفع معجزات الرسل قوم

وفيك وفي بديهتك اعتبار^(٦)

والبديه لديه قد يكون قبلاً كما يكون تمليطاً وإعنائاً^(٧)، لكن الاطمئنان إلى الارتجال وحده وإن لم يجر إلى الخطأ قد يجر إلى التقصير^(٨)، وإذا كان للأشعار أن

(١) رسائله/ عطية: ص ٢٢٢.

(٢) نفسه: ص ٤١.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٨.

(٤) اللزوم: ٢٦٦/٢. وانظر قوله: «ورأيتُه حثَّلاً من أياديه، ما له غير صفته من فكر ولا بديه»: رسائله / عطية: ص ١٠١.

(٥) انظر التنوير: ١٧٢/١.

(٦) سقط الزند / شروح: ص ٨١٠.

(٧) رسالة الغفران: ص ٥٤٨. وللقصود بالتمليط أن يقول شاعر نصف بيت ويتمه آخر.

(٨) رسائله/ عطية: ص ٢١٢.

يفاضل بينها، فإن أشرفها وأولها بالتقديم «قصيدة كالخلخال ليس بناؤها من معنى بخال»^(١)، وأخرى مثل السوار صدرت عن صدر بالفكرة شديد الأوار^(٢)، أما ما يعمل في بديه فإن أبعد ما يصل إليه أن يكون ختمًا لمجالس الإتشاد^(٣)، لأن ما يدرك بالبديه أقل مما يدرك بالروية، وليس يشهد للشاعر بالتقدم لدى الشيخ كحسن تسوره^(٤) على المعاني، والتسور عليها لا يتأتى بالارتجال والبديهة.

إن أهم ما يميز المعاني الشعرية لدى أبي العلاء أنها احتمالية قابلة للتأويل غير المتناهي، ولذلك كان تلقيها يختلف عن تلقي معاني الأقاويل الأخرى، أما نقد هذه المعاني والإفادة منها في النظم، فيتطلبان لديه اكتساب خبرة تمكن المتلقي - ناقدًا كان أم شاعرًا محتنيًا - من أن يراعي عند النظر إليها خصوصيات فنية ومنطقية متعددة لعل أهمها مذهب الشاعر وطريقته في نظم المعاني.

لقد ذكر الشيخ أن ما لحق ديوان أبي تمام^(٥) من تصحيف وتحريف يعود إلى استغلاق معاني أشعاره على النساخ والرواة، وافتقار هؤلاء إلى الحنق النقدي الذي يسمح لهم بمعرفة طريقته المبتدعة ويجنبهم التعسف في تأويل أشعاره، والبعد عن التعسف يتطلب من المتلقي أن يكتسب خبرة بأساليب الشعراء تمكنه من تمييز معانيهم من معاني غيرهم عند التباسها بعضها ببعض، فنضو العيس في أحد أبيات أبي تمام^(٦) يحتمل معاني وروايات متعددة، لكن الشيخ بحسه الشعري النقدي ينصرف عن كل تلك ويذهب إلى أن «من روى نضو العيس أي الإيل فروايته أليق بمذهب الشعراء»^(٧).

(١) الصامل والشاحج: ص ٤٤٤.

(٢) نفسه: ص ٤٥٤.

(٣) نفسه: ص ٤٥٤.

(٤) رسالة العدول/ عطفة: ص ١٥٦.

(٥) ذكرى حبيب/ مقدمة شرح ديوان أبي تمام للتبريزي: ١/١.

(٦) قوله: غدت مغتدى الغضبي وأوصت خيالها ... بحرآن نضو العيس نضو الخرائد. ديوانه: ٧٠/٢.

(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٠/٢.

ومعرفة مذاهب الشعراء مرحلة أولى نحو معرفة مذهب كل واحد منهم وطريقته
في النظم، فقول البحتري:

وما ظلمت إن لم يمثل روية
بغاة الندى في أن ما لك مالها

«كان في الأصل «إن لم يمثل»، والمعنى صحيح كأنه يقول ما ظلمت إن لم ترو
في أن مالك مالها، لأن الروية إنما تكون عن الشك في الشيء، أي هي لا تحتاج إلى
ذلك. وفي الحاشية: إن لم تميل، وهو أشبه بكلام أبي عبادة لأن الروية إنما تكون بين
أمرين، وهو من قولهم: ميلت بين فلان [وفلان] أي نظرت أيهما أفضل»^(١).

وقول أبي تمام:

متبهم في غرسه أنصاره
عند النزال كأنهم أنصارُ

المتبهم فيه «يجب أن يكون من البهمة، وهي الأمر الذي لا يدري كيف يؤتى
له... ويجوز أن يعنى بالبهمة جماعة قد أبهموا نفوسهم بالحديد وعدة الحرب. وإن
رويت «مستبهم» فهو أقل تكلفاً من «متبهم في غرسه»، أي في القوم الذين أصطنعهم
وغرسهم. ومن روى «ذو بهمة» أراد «ذو جماعة كذلك».

وينبغي لمن روى هذا الوجه أن يروي «من غرسه»، فإن رويت «في غرسه» - أي
الجلدة التي تخرج على الولد - فهو أشد مبالغة، أي هذا الممدوح كان في غرسه مثل
البهمة الذي عليه لامة الحرب.

ولو رويت «متبهم في عرشه» لكان ذلك مشابها لصنعة الطائي، ويقويه قوله في
آخر البيت «أنصار»، ويعني بمتبهم الذي يظهر دين النبي (ﷺ) الذي ظهر من تهامة»^(٢).

(١) عبث الوليد: ص ١٧٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٦٨٩/٣. وفيه: إن لم تُمِيلْ ...

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢.

وقد تتكافؤ المعاني عند التأويل فيكون الاحتكام إلى مذهب الشاعر سبيلاً إلى الترجيح، ومن الأبيات التي يصعب الحسم في معناها لدى الشيخ قول الطائي:

جاء نذيرُ الحزنِ في بطنه

بحادثٍ أظهره الظاهرُ

فأحسن «ما يتناول في هذا البيت على مذهب الطائي أن يكون عنى بالظهر ظهر نفسه، أي: إني لما أتاني الخبر انحنى ظهري فأظهر ما عندي من الحزن. وقد يجوز أن يكون جاءه في بطن الكتاب أمر لم يصرح به، ثم رأى في ظهره شيئاً مكتوباً بين له عن حقيقة الأمر»^(١).

ومن هذه الخصوصيات رجوح كفة التجويد والتبليغ في الصنعة على ما سواها في بناء المعاني الشعرية، فقد يكون البناء الشعري محتملاً لمعنيين متكافئين أو أكثر، والأولى منها بالترجيح لدى الشيخ ما استحسن في حكم صناعة الشعر كما يتبين من تفسيره أشكته بأزالت شكيته في أحد أبيات الطائي^(٢)، فمعنى أشكته أحوجته إلى الشكية، «وقد يكون في معنى أزالت شكيته، وهذه الكلمة تذكر في الأضداد. والبيت يحتمل المعنيين إذا لم يشفع بالبيت الثاني، وحمله على إزالة الشكاية أحسن في حكم الشعر، لأن المراد أنه يصبر على النكبات فيعقب صبره خيراً ونجحاً، وهذا المعنى يتردد في شعر الطائي وغيره»^(٣).

وقد يكون أحد المعنيين أقرب من الآخر إلى الفهم، ورغم ذلك يكون الترجيح للمعنى البعيد إذا كان سبيلاً إلى تحقيق الجودة الشعرية، لأن الغاية الأولى من بناء المعاني في الشعر هي تجويد الصناعة والتعجيب لا الإفهام.

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام. ١٨٣/٢.

(٢) قوله (ش. د. أبي تمام: ٥٦٤/٤): ولربما أشكته نكة حادث ... نكات بباطن صفحته ندوبا.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٣/٤ - ٥٦٤.

فأبو تمام في قوله:

ثنتان كالقمرين حَفًّا سناهما

بكواعبٍ مثل الدمي أتراب

«يعني بالقمرين الشمس والقمر، وقد يجوز أن يعني بقوله «كالقمرين» أن كل واحدة منهما كالقمر لا أنه جعل الشمس تسمى قمرًا، والأول أقرب إلى أفهام الناس والثاني جيد»^(١).

وكعادته في مخالفة آراء الشيخ يقول ابن المستوفى رادًّا هذا التأويل: «وهذا القول بالعكس أولى، لأن فهم القمرين بتثنية القمر أفهم، ولأن تشبيه كل واحدة منهما بما تشبه به الأخرى أحسن من تفضيلها في التشبيه على صاحبها، وهذا ظاهر في الموضعين»^(٢).

والتأمل في كلام أبي العلاء يكشف عن أنه عنى نفس ما عناه ابن المستوفى، لأن لفظة «الأول» في كلامه تعود على عبارة «كل واحدة منهما كالقمر» بينما تعود لفظة «الثاني» على عبارة «جعل الشمس تسمى قمرًا»، إلا أنه خالفه في تحديد موطن الجودة.

وحكم ابن المستوفى بأن تشبيه كل واحدة منهما بما تشبه به الأخرى^(٣) أحسن من المفاضلة بينهما بجعل إحداهما شمسًا والأخرى قمرًا لا يضعف ما ذهب إليه الشيخ، لأن مقصوده أن كل واحدة منهما غاية في جمالها شمسًا عدت أم قمرًا، والشمس والقمر رمزان إلى أقصى ما يبلغه الجمال والحسن مطلقًا، ولم أعثر في الشعر ونقده - حسب ما أطلعت عليه - على ما يفيد أن الشعراء كانوا يعدون الشمس أجمل من القمر أو العكس حتى يحمل تشبيه الحسناوين بهما على المفاضلة بينهما.

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام. ٧٦/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) النظم/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١/ الهامش ٥.

(٣) أي بالقمر.

وكما تراعى الجودة والمبالغة فيها عند ترجيح المعاني الشعرية يراعى أيضاً
البعد عن العيوب والتعسف، فلفظة اللآلي في قول البحتري:

إذا ابتسم الحلي رأيتَ بيضاً

أو انسس كاللآلي في اللآلي

قد حلت محلها في بعض النسخ لفظة الليالي، «وهو غلط بلا ريب، وإنما ينبغي
أن يكون «كاللآلي في اللآلي»، أي هن لؤلؤ وقد تحلين بمثله، وهذا أحسن من أن
يجعلن كاللؤلؤ ويدعى على اللآلي أنها تظلم إذا لبستها فتصير كالليالي. ويدل على
بطلان هذه الرواية قوله في المديح: «ولا أنساكها قدم الليالي»^(١).

فترديد الليالي في القافية مرتين يعد إبطاءً، وحذف البحتري بالصناعة يجعله أقوى
من أن يكون قد أوطأ ليختار المعنى الذي رفضه الشيخ وإن بدا مقبولاً، لأن جودة المعنى
الشعري مقترنة بالنأي عن مختلف العيوب التي قد تلحق المكونات الشعرية الأخرى.

وقد يكون الاستعمال المرجح للمعنى الشعري جائزاً، ورغم ذلك يرفضه الشيخ
إذا بدا تعسفاً كضم سين «حسن القد» في قول أبي تمام:

ومقدودة رؤيد تكاد تقدها

إصابتها بالعين من حسن القد

فالمقصود بالمقدودة لدى الشيخ حسنة القد، ويقول: «من حسن القد»، من القد
الحسن، أي «تصاب بالعين لأجل قدها الحسن، وهذا أوجه من أن يقال: «من حسن
القد» فيضم السين وإن كان ذلك جائزاً، لأن ترك التعسف أحسن»^(٢).

(١) عبث الوليد: ص ١٨٠. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٧٠٥/٣. وفيه: إذا ابتسم الحلي ... و: كاللآلي.

(٢) نفسه/ نفسه: ٦١/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

ومن بين الخصوصيات أيضاً موقع المعنى الشعري من الحقلين التداولي^(١) والمنطقي بوروده مشهوراً مطرداً، أو قريباً أو بعيداً^(٢) أو فصيحاً أو مولداً أو مستحيلاً^(٣) أو صحيحاً^(٤)... أو على أية صورة أخرى من صور المعاني الشعرية التي كشف أبو العلاء ببسطه الحديث عنها في شروحه ومؤلفاته، ولفته نظر القارئ والشاعر المبتدئ إلى خصوصياتها، عن أنه قد خبر أسرار المعنى الشعري خبرة الناقد قبل أن يحكم بناءه شاعراً، ولعل هذا الحنق بصناعة الأدب وصياغة المعاني الشعرية كان وراء قول من قال مائلاً:

يَا ثَانِيَا لِمَعْرِي
فِي حَسَنِ نَخْلٍ وَنَثَرِ
وَفَرَطٍ ظَرْفٍ وَنَبِيلِ
وَعُغْصٍ وَفَهْمٍ وَفَكْرِ^(٥)

(١) انظر عيث الوليد: ص ١٦٣، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣١٤/١.

(٢) انظر عيث الوليد: ص ١٧٦.

(٣) نفسه: ص ٤٧.

(٤) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤، وعيث الوليد: ص ١٥٦.

(٥) نفح الطيب: ١/ ١٩١.

المبحث الأول

تشكل المعنى الشعري في المتن العلائى

لعل أقرب ما يمكن أن نصف به بناء المعاني في صناعة الشعر أنه - لدى أبي العلاء وباقي المحدثين - لعب فني جاد يضع الشاعر أسسه المنطقية من خلال التشكيل اللغوي للدلالات، قبل أن يستقل به المعنى نفسه من خلال تشكله الهيولاني وحلول الغاية الشعرية التعجيبية محل المقصد التواصلى الإنهاامى.

وليصل الشاعر بمعانيه إلى الصياغات القادرة على الجمع الشعري بين الفاعلية اللغوية التواصلية والفاعلية التعجيبية، لا يكتفى بغريزته وخبرته وقدرته الذكية على التوليد والاختراع، ولكنه يعود إلى مخزونه الثقافى المتنوع ليستمد منه المفاتيح والحقول الدلالية الأولى القابلة لأن تشكل منها المعاني وتولد، وبدون هذا المخزون لم يكن الشاعر المحدث قادراً على أن ينهب بعيداً في صناعة المعنى، لأن الغرائز في عصور المحدثين أصبحت عاجزة عن أن تظل وحدها مستقلة بتوجيه الصناعة دون الاستعانة بالعقل وأحكامه. وقد كانت معاني أبي العلاء في مختلف دواوينه صورة لاستثمار مختلف المعارف والعلوم التى حصلها.

أولاً - المخزون الثقافى؛

لعل أبا العلاء من بين كل الشعراء الذين عاصروه أو عاشوا قبله هو الشاعر الوحيد الذى لا يستعصى على الدارسين معرفة المشارب الثقافية التى تشبع بها، فمؤلفاته العديدة التى خاض فيها فى الشعر والأدب ومختلف علوم اللغة والشريعة

ومقولات المتكلمين والفلاسفة تغني عن الرجوع إلى أشعاره لتعرف هذه المشارب، إلا أنها تلزمهم في الحين نفسه بالتساؤل عن مدى إفادته من معارفه المتنوعة في نظمه.

إن الحديث عن قوة الذاكرة الشعرية لدى شاعر كئبي العلاء قد يكون تحصيل حاصل، لأن الحذق بصناعة الشعر في عصور المحدثين وحوز قصب السبق فيها كانا رهينين بخصوبة هذه الذاكرة ومدى قدرة الشاعر على استثمارها، لكن هذا التنوع والغزارة العلميين في ثقافة الشاعر يبيح للدارس أن يتساءل عن مدى صمود الذاكرة الشعرية وقدرتها على منع ذاكرة ثقافية ثانية من أن تشاركها في التحكم في صناعة الشعر ومعانيه، وأقصد الذاكرة العلمية بمفهومها الممتد الذي يشمل كل المعارف المحصلة إلا الشعر.

وإذا كانت شعرية السقط والدرعيات تسمح للدارس بأن يفترض نظرياً أن الذاكرة العلمية لم تستطع أن تجد لها مكاناً في هذين الديوانين رغم كون المنجز يشهد بخلاف ذلك، فإن تصور أبي العلاء النقدي لنظمية اللزوميات قبل البدء فيها ينبئ بأنه كان مطمئناً إلى أن ذاكرته العلمية ستمده بكل ما يريده من معان لبناء هذا الديوان الأخلاقي الذي أراد له أن يكون صورة لما يمكن أن يؤول إليه الشعر إذا ما اختار الشاعر نبيذ رذيلة الكذب.

١ - الذاكرة الشعرية وبناء المعنى:

أترك كثير من النقاد القدماء - ومنهم أبو العلاء - أن الشعر ليس إلا إعادة إنتاج للمسموع^(١) والمحفوظ من أشعار الآخرين، وأن الشاعر وهو يوسع محفوظه كالطفل لا يستطيع التكلم إلا إذا سمع اللغة من البالغين^(٢)، و«اجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ»^(٣).

ولافتقار الشعراء إلى هذه الذاكرة الشعرية كان الناشئة منهم ينصحون بحفظ الأشعار ونسيانها لتكون المعين الفني الذي تمتع منه المعاني وتولد.

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) انظر الصناعاتين: ص ٢٠٢.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٤.

وتعد الذاكرة الشعرية المصدر الذي استمد منه أبو العلاء القسم الأوفى من معاني السقطيات والدرعيات، ويتضح من خلال تتبع أساليبه في الإفادة من هذه الذاكرة أنه كان يسلك مسلكين فنيين مختلفين، أحدهما معروف شائع وهو الأخذ بمفهومي النقدي الواسع^(١) الذي تعد السرقات مبحثاً من مباحثه، والثاني قليل نادر لعل الشيخ كان أول من وسع استعماله وجعله طريقة فنية صريحة في تشغيل الذاكرة الشعرية، وأقصد تجاوز الاستزادة والتضمين إلى صهر معاني الشاعر واسمه وأخباره في معنى شعري مركب مولد يجعل النظم والتلقي تأملًا فنيًا حاضراً في نص محفوظ ماض كان في عصره حاضراً.

١ - المسلك الأول: ويكون الأخذ^(٢) فيه معتمداً على أساليب متنوعة كالنظر والاتباع والتوليد والعكس... وكان أبو العلاء كغيره من الشعراء يبني المعاني المنخوذة بناءً يغطي على الأصل أحياناً تغطية كاملة تمنع غير ذوي الخبرة من تذكره، ويعلن عنه أو يكاد أحياناً أخرى.

وقد وقف الشراح وبعض النقاد المحدثين^(٣) عند ملابسات الأخذ في أشعاره - خصوصاً سقطياته ودرعياته - حائرين أمام قدرته الفنية على الجمع بين المجاهرة بالأخذ، وبين تطوير المعاني المنخوذة لتصبح كالمخترعة المبتدعة.

ولم تكن شبهة أخذ معاني الشعراء لتزعج الشيخ أو تشكك في أصالة حسه الشعري، وقد أوضحت في مبحث سابق^(٤) أنه يبدو في تصويره لتداول المعاني غير رافض لشعرية الأخذ، لأنه كان متيقناً من أن القرآن وحده هو البيان الذي لم يحذ على مثال^(٥).

(١) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢، وحلية المحاضرة: ٢٨/٢.

(٢) انظر التعريف بـأساليب الأخذ في ح. المحاضرة: ٢٨/٢ - ٩٦، والصناعتين: ص ٢٠٢، والعمدة: ٢٨٠/١، والمثل السائر: ٣٦٢/٢.

(٣) انظر الجامع: ١٠٤٥/٢ - ١٠٥٥، والحياة الأدبية: ص ٣٥٥ - ٣٦٧ وشاعرية أبي العلاء: ٢١١ - ٢٢٢، والنقد الأدبي الحديث: ٤٤٩.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

والشرط لديه في بناء ذاكرة القريض كون المحفوظ من جيد المنظوم، فما قيل في مدح الحسن بن علي - مثلاً - ليس فيه جيد يستحق أن يحفظ^(١) في رأيه، وإعادة إنتاج المحفوظ المستجاد لا تثمر لدى الشاعر الحاذق إلا شعراً جيداً.

ولأهمية التذكر الشعري في تجويد الصناعة لم يكن الشيخ يجد أي حرج - وهو يشرح ديوان السقط - في أن يكشف بنفسه للقارئ عن الأصل الذي أخذ منه بعض معانيه.

فقد صرح بأن قوله:

أراك أراك الجزع جفن مهوم

وبعد الهوى بعد الهواء المجزع

مأخوذ «من قول الطائي: وانطوى لبهجتها ثوب السماء المجزع»^(٢)، وأن معنى قوله:

ولا ظننت صفار النمل يمكنها

مشي على اللج أو سعي على السعير

قد ورد لدى «غير واحد من الشعراء المتقدمين والمحدثين»^(٣) كقول^(٤) أبي عباد:

وكانما سود النمل وحمرها

بئت بايد في قراه وأرجل

وقد يكون النظر خفياً أو غير مقصود، ورغم ذلك يتعمد الشيخ أن ينبه عليه كقوله

يشرح بيت السقط:

وثقتل أم ليلى أم عمرو

لمن يغدو سميتها قتيلا

(١) إرشاد الأريب: ١٢٨/٣.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٣ أ/ تحقيق: ص ٢٠٧. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٥٠٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٨. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠.

(٤) نفسه: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٨، وانظر: ورقة ١٦ أ/ تحقيق: ص ٤٢، و٦٥ أ/ تحقيق: ص ١٨٦، و٨٠ أ/ تحقيق: ص ٣٣٧. وانظر البيت في ديوان البحرني: ١٧٤٨/٣.

«وأم عمرو من كنى النساء، وكأن هذا البيت مبني على قول القائل: تصد الكأس
عنا أم عمرو...»^(١). وقد يسكت عن الأصل الذي أخذ منه فيبدو المعنى كأنه جديد، كما
نجد في مثل قوله:

وما أكثر المثني عليك ديانة

لو أن حمأً كان يثنيه من يثني

فالتبريزي يشرح البيت بقوله: «أي لو كان الثناء الحسن يرد الموت عن أحد لرد
عك»^(٢)، لكنه لا يشير إلى الأصل الذي ينظر إليه الشيخ.

والرجوع إلى الشعر القديم يكشف عن أنه كان ينظر نظرًا خفيًا إلى قول زهير:
فلو كان حمدٌ يخلد الناس لم تمت

ولكن حمدُ المرء ليس بمخلد^(٣)

وقد كان من نتائج هذا التصور النقدي لفاعلية الأخذ في تجويد الصناعة
الشعرية وقدرتها على مد النظم بالنفس الشعري الدلالي الذي تحتاج إليه الأبنية
الشعرية، أن معاني أشعاره ومعاني السقطيات والدرعيات على الخصوص بدت
استرجاعاً فنيًا لما قاله الشعراء قبله في مختلف العصور، بدءًا بامرئ القيس وانتهاء
عند أبي الطيب ومن عاصره من المتأخرين.

فمعاني الجاهليين حاضرة في قوله:

تأخر عن جيش الصباح لضعفه

فلوثقه جيش الظلام إساراً

فمعنى هذا البيت رغم كونه مليحاً لم يسبق إليه^(٤) قد نبه عليه في شعر امرئ القيس
وإن لم يرد على هذه الصفة، لأنه «مبالغة في وصف الليل بالطول كما قال امرؤ القيس:

(١) ضوء السقط: ورقة ٦٥ ب/ تحقيق: ص ١٨٧. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٣٧٧

(٢) الإيضاح/ شروح: ص ٩٣٢. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٩٣٣.

(٣) ديوانه: ص ١٩٠، والحيوان: ٣/ ٤٧٥.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٢٥.

كان الثريا علفت في مصامها

بأمراس كئان إلى صمّ جندل

فذكر المعري إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثريا، فأفاد من الإشارة إلى طول الليل مثل ما أفاده امرؤ القيس، وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسرته للقمر^(١).

ومثل ذلك قوله في وصف الليل أيضاً:

قطعت به بحرا يعب عبابه

وليس له إلا التبليج ساحل

فقد شبه الليل بالبحر «كما فعل امرؤ القيس في قوله: (وليل كموج البحر أرخى سدوله)، وشبه التبليج بالساحل تنميماً للمعنى. وهذا وإن كان في بيت امرئ القيس غير بين فإنه فيه مضمن»^(٢).

ويظهر أخذه من غير صفيه امرئ القيس في قوله:

سرت لنا ترمجُ أبناها

في الجوبلق عربيات

أو نسوة الزنج بأيمانها

للرقص قضب ذهبيات^(٣)

فالمعنى مأخوذ^(٤) من قول عبيد بن الأبرص أو أوس بن حجر:

كان أقرابه لما علا شطباً

أقرب أبلق ينفي الخيل رماح

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٢٥. وانظر البيت في: سقط الزند/ شروح: ص ٦٢٥.

(٢) نفسه: ص ٥٤٤. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٥٤٣.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٨٣٨-٨٣٩.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٣٩.

وقول لبيد:

أصاح ترى بريقاً هب وهنا
كمصباح الشعيلة في الذبال

وقوله يصف طيب نار الممدوحين:

طابت لطيب الموقدين كأنما
سمر تروح به الحواطب مجمر

مخالفة^(١) مقصودة لقول عدي بن زيد المشهور^(٢).

ومن أشعار الإسلاميين يأخذ بعض معاني الكميت^(٣) ووضاح اليمن^(٤) والعجاج^(٥)،
ويبني وصفه للحرباء على بيت لذي الرمة^(٦) ويزيد عليه في قوله مصوراً الضفادع والحيتان:
وتصفي وترني كل خلق لعلها
تنق صفاديهما ويلعب نونها

فهذا عند الخوارزمي «أحسن من قول ذي الرمة: (فيها الضفادع والحيتان
تصطخب) على رواية من رواه بالخاء المعجمة، فإن أبا العلاء قد أعطى كل واحد من
النوعين ما يليق به، فجعل للضفادع نقيفاً وللحيتان لعباً، ولا كذلك ذو الرمة»^(٧).

ورغم ارتباط ذوق الشيخ بأشعار القدماء واصطفائه أبا تمام وأبا الطيب دون كل
المحدثين، وجدت معاني هؤلاء مكاناً لها في أشعاره المجودة، فمعاني^(٨) البحري وابن
المعتمر وغيرهما تتردد في قصائده كما ترددت معاني القدماء، فقوله في صفاء المياه:

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١١٢. وانظر في أخذه من النابغة: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥٧٢ - ١٥٧٣.

(٢) قوله: رب نار بت أرمقها ... تقضم الهندي والغارا. انظر العقد الفريد: ٤٤٧/٥.

(٣) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٣٧.

(٤) انظر شروح التبريزي والبطليوسي والخوارزمي/ شروح السقط: ص ١٦٦٣ - ١٦٦٤. وانظر التنوير: ١٢١/٢.

(٥) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٣٧٢. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٥٧.

(٦) انظر شرح التبريزي/ شروح: ص ١٣٥٢.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٠٤. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٩٠٣.

(٨) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٣٢٧، وانظر: ص ١٦١٤.

مياه لو طرحت بها لجيناً
ومشبهها لميزت انتقاداً
يبدو كأنه «أراد أن يخالف الصنوبري في قوله:
كان الزجاج بها قد أذيب
وماء اللجين بها قد سبك

لأن الصنوبري جعل الماء لصفائه كأنه قد مزج به ماء اللجين، والمعري لم ير اللجين أهلاً لأن يمزج بهذه المياه»^(١). لكن يبدو أن معاني أبي تمام وأبي الطيب كانت أكثر المعاني الشعرية تسلطاً على نظمه^(٢). واطراد النظر إلى الأشعار المحدثه يجعل تأثيرها واضحاً في أشعاره كلها وفي المجود منها على الخصوص.

وإذا كان معاني أبي تمام قد شغلت في أشعاره المجودة مكاناً لم تشغله أشعار أي شاعر قبله^(٣) محدثاً كان أم قديماً، فإن أبا الطيب الذي اصطفاه الشيخ وأتهم بالتعصب له، كان الشاعر الذي مده بأوفر قسط^(٤) من المعاني المأخوذة لأنه كان يعدّه أستاذه^(٥) الأول في الشعر. وقد أوجز ابن رشيق الحديث عن شغفه بمعاني أبي الطيب وتبعية لها في قوله: «وعليه كان أكثر معوله»^(٦).

ولعل البطليوسي كان الشارح الناقد الذي استطاع أن يكشف عن معظم المعاني التي نظر فيها الشيخ إلى معاني أبي الطيب، مفيداً في ذلك من خبرته بشعر هذا الأخير^(٧).

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٨٧. وانظر البيت في سقط الزند: ص ٧٨٦.

(٢) كأنه ينظر إلى قول أبي تمام: نبئت عتبة يعوي كي أشاتمه... (ديوانه: ٢٤٠/٤)، في بيت السقط: رويدك أيها العاوي ورائي (سقط الزند/ شروح: ص ٢٨٦). وانظر معنى قول أبي الطيب: على قدر أهل العزم تأتي العزائم... (ديوانه: ٩٤/٤)، في بيت السقط: والعظيم العظيم يكبر في عي... نيه منها قدر الصغير الصغير. (س. ز/ شروح: ص ٢٣٥).

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢١٣، وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٥٦.

(٤) شاعرية أبي العلاء: ص ٢١٣.

(٥) الحياة الأدبية في الشام: ص ٣٦٣.

(٦) قراضة الذهب: ص ١٠٧.

(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٧٧.

ويتضح من مقارنته بين معاني الشاعرين أن أبا العلاء لم يكن يأخذ معاني
صفيه أخذ العاجز، فقوله:

يعصبي عميدُ الأملِ المرتضى
من بين عينيهِ له ميسمُ
هو نفس المعنى الذي أراده أبو الطيب بقوله:
«قيامًا لمن يشفي من الداء كيُّهُ
ومن بين أنني كل قمرٍ مواسمه»^(١)
لكن قوله:

علمت وأضعفها الحذارُ فلم تطر
من ضعفها فكانها لم تعلم
«خلاف قول أبي الطيب:

تظن فراخ الفتخ أنك زرتها
باماتها وهي العتاق الصلادُم
لأن أبا الطيب ذكر أن فراخ العقبان ظنت الخيل أمهاتها فأنست بها، وأبو العلاء
ذكر أن الرخم وفراخ العقبان علمت أن هذه الخيل ليست بأمهاتها وارتاعت منها»^(٢).
وكما يبدو الشيخ في بعض ما أخذه من هذا الشاعر مقصرًا عنه^(٣) يبدو في
بعضه الآخر متفوقًا عليه، فقوله:

روض المنايا على أن الدماء به
وإن تخالفن أبدال من الزهرِ

(١) شرح البليوسي / شروح: ص ٨٦٢-٨٦٣. وانظر البيت في س. ز. / شروح. ص ٨٦٢.

(٢) نفسه: ص ٣٣٧. وانظر في مخالفته له: شرح البليوسي / شروح: ص ٦٩.

(٣) نفسه: ص ١٠١.

«نحو قول أبي الطيب:

يا مزيلَ الظلامِ عني وروضي

يوم شربي ومعقلي في البراز

وقد زاد عليه أبو العلاء بأن جعله روضاً للمنايا، وجعل الدم فيه بدلاً من الزهر في
الروض، فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتم به المعنى، فكان قوله أرجح ومعناه أملح^(١).

إن معاني كل الشعراء السابقين - ومعاني أبي تمام وأبي الطيب على الأخص -
كانت معيناً فنياً استقى منه الشيخ كثيراً من معانيه الشعرية في السقط والدرعيات،
لكن أهم ما يميز طريقته في الأخذ أنه لم يكن ينفر من المعاني التي كان أصحابها
ينتسبون إلى مذاهب شعرية مستضعفة تخالف مذهب البدوي الحضري.

فأراجيز العجاج وروية كانت لديه من الشعر الخاثر العلبط^(٢)، لكن الشيخ نفسه
يصرح بأنه أخذ منها^(٣)، وأشعار الحضريين أمثال عدي وعمر بن أبي ربيعة والعرجي
ووضاح اليمن... مخنثة ضعيفة^(٤) لا تليق بالمتجزلين من الشعراء، ورغم ذلك نجده
يصرح بأنه أخذ منها بعض معاني أشعاره^(٥).

ومن بين المذاهب الشعرية التي احتقرها^(٦) أبو الطيب وتلميذه أبو العلاء منهج
السخف الذي روج له ابن الحجاج وابن سكرة وأبو الرقعق والأحنف العكبري وغيرهم

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥٨. وانظر: ص ١٦٠.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الأول، ورسالة الغفران: ص ٢٧٧.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ١٧ /١ تحقيق: ص ٤٥، حيث يصرح بأن قوله: (فأطعن في أشباحهن سواقطاً ...
على الماء حتى كدن يلقطن باليد)، مبني على قول العجاج: (باتت تظن الكوكب السيارة// لؤلؤة في الماء أو
سمساراً). وانظر ديوان العجاج/ ج: ص ٤٠٦، وفيه: تخال... الكوكب الزهارة.

(٤) انظر الفصول والفايات: ص ٢١٢

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧، حيث يذكر أن قوله: (فارقنا طروقك لا أثيل ... مؤرقه الهجود
ولا أثال)، مبني على قول وضاح اليمن: (أبو حنش يؤرقنا وطلق ... وعباد أوثة أثال). شروح: ص ١٦٦٢.

(٦) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

من أهل السخافة والهزل، وقد كان من بين ما منع أبا الطيب من مدح المهلب افتتان هذا الوزير بهذه الطبقة من الشعراء^(١)، لكن الشيخ لم يتحرج من أن ينظر في قوله جاداً:

إلى الله أشكو أنني كل ليلة
إذا نمت لم أعدم طوارق أوهامي
فإن كان شراً فهو لأبد واقع
وإن كان خيراً فهو أضفأت أحلام^(٢)

إلى قول الأحنف العكبري هازلاً:
وإبصر في المنام بكل خير
فاصبح لا أراه ولا يراني
ولو أبصرت شراً في منامي
لقيت الشر من قبل الأذان^(٣)

ويظل أخذ معاني الشعراء من حيث هو مظهر فني للتذكر الشعري لصيقاً في معظمه بأشعاره المجودة التي انتسب بها إلى القريض قبل اعتزاله، أو عاد فيها إلى تجويد الصناعة قبيل وفاته، وأقصد سقطياته ودرعياته.

أما اللزوميات فقد كان نصيبها من الأخذ قليلاً بالقياس إليهما، فالشاعر كما ذكر في مقدمتها بناها على التزام الصدق والبعد عن الكذب، والبعد عن هذه الرذيلة كان يفرض عليه ألا ينظر إلى معاني الشعراء السابقين نظرته إليها في مرحلة السقط، لأنها كلل شعر جيد أكاذيب فنية لا يستغني عنها المجودون، وتذكيره القارئ بأن اللزوم من حيث قيمته الفنية نظم متوسط، اعتراف ضمني بأنه لم يفد من ذاكرته الشعرية إفادة مهيمنة في بناء هذا الديوان.

(١) انظر خزائن البغدادية: ٣٨٦/١.

(٢) س-ز / شروح: ص ٢٠٣٠.

(٣) انظر التنوير: ٢٢٤/٢.

وقد ذهب طه حسين إلى أن أصول الشعر الفلسفي الذي استحدثه أبو العلاء بنظمه اللزوميات توجد كلها في شعر أبي الطيب^(١)، والتأمل في معاني هذا الديوان يكشف للقارئ عن أنه في بناء بعض المعاني اللزومية لم يفد من أشعار أبي الطيب فحسب ولكن من أشعار غيره أيضًا.

فقوله:

ونحن في عالمٍ صيفتُ أوائله
على الفساد فغيّ قولنا فسدوا

وقوله:

وهكذا كان أهل الأرض مذفطروا
فلا يظن جهولٌ أنهم فسدوا

ينظران^(٢) إلى قول أبي الطيب:

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا
فلما دهتني لم تزدني بها علما^(٣)

وتبدو مظاهر الأخذ الصريح واضحة في مثل قوله:

والعقل زينٌ ولكن فوقه قدرٌ
فماله في ابتغاء الرزق تأثير^(٤)

الذي يعد استرجاعاً شعرياً لقول أبي تمام:

ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا
هلكن إن من جهلهن البهائم^(٥)

(١) مع أبي العلاء في سجنه: ص ٧٠.

(٢) انظر البيتين في اللزوم: ٣١٩/١ و ٣٢٣.

(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٢٩/٤.

(٤) اللزوم: ٤٣٩/١.

(٥) ديوانه: ١٧٨/٣.

وإلى نفس المعنى ينظر بيت اللزوم:

لا تطلبنّ بآلة لك رفعة

قلّم البليغ بغير حظّ مغزل^(١)

وقد نبه البطليوسي على مثل هذا النظر في إشارته إلى أن قول الشيخ في

بيت اللزوم:

فكونوا جياداً أضمرت خوف غارة

صوائم إلا من شكيم تلوكها^(٢)

مأخوذ من قول أبي تمام:

في مقام تلوكها الحرب فيه

وهي موفورة تلوك الشكيما^(٣)

وقد نبه في مواطن أخرى^(٤) على أخذه من الشعراء القدامى كالأفوه الأودي وليبد وغيرهما، وهو ما يدل على أن اللزوميات لم تخل من معاني الشعراء السابقين، لكن هذا النوع من الأخذ لا يضعف ما ذهبنا إليه من أنه لم يقد من ذاكرته الشعرية في بناء معاني هذا الديوان الوعظي، لأن من شروط اشتغال هذه الذاكرة أن تكون الغاية من النظم شعرية جمالية، أي أن يكون الأخذ نظراً شعرياً لا يراعي إلا تجويد الصناعة، ولم يكن الشيخ في لزومياته يسعى إلى ذلك، ولذلك نعد ما ضمنه لزومياته من معاني السابقين تابعاً – من حيث الغاية من النظر إليه – للمعاني التي استمدها من باقي صنوف الخطاب الفكرية الأخلاقية.

(١) انظر خزنة الصموي: ص ٤٣٥.

(٢) اللزوم: ٢١٩/٢.

(٣) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء ص: ١٩٤، وانظر إشارته في ص ١٣٥ إلى أن بيت اللزوم: فكيف ترجى أن تثاب وإنما... مأخوذ من قول أبي فراس: عفاك غي إنما عفا الفتى... إذا عف لذاته وهو قادر

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٦٧/١ و٦٨.

إن أهم خصيصة يتميز بها نظره إلى تلك المعاني في ديوانه هذا كونه مفرغاً من دلالاته الشعرية الجمالية، فإفادته منها لم تكن فنية ولكن أخلاقية فكرية، والفكر الأخلاقي - لديه - كان عند نظم اللزوم نقيضاً للجودة الشعرية وحاتلاً دون بلوغها. ولا يعد هذا الاستثمار المحدود لبعض المعاني الشعرية في نظمه غير الشعري مناقضاً لموقفه الراض للشعر في مرحلة العزلة، فحذقه بقوانين الصناعة الذي مكّنه من أن يطوع المقولات الفكرية العلمية في سقط الزند والدرعيات تطويعاً فنياً جمالياً كما سنبين، مكّنه أيضاً من تطويع المعاني الشعرية في اللزوم لغاية فكرية أخلاقية بعيدة عن المقصد الفني الجمالي.

أما المصدر الذي استقى منه الشيخ معظم معاني اللزوم فذاكرته العلمية واجتهاده الفكري، فالقضايا السلوكية التأملية^(١) التي تعرض لها في هذا الديوان يمكن أن ترد في معظمها إلى أصول علمية فكرية متعددة ومتباينة، لكن هذه الأصول رغم تباينها وتعددتها تشترك كلها في خصيصة واحدة ثابتة كونها مغايرة لما يتطلبه الشعر من معان.

٢ - المسلك الثاني: وهو الذي يكون فيه استثمار الذاكرة الشعرية في بناء المعاني معتمداً على تشغيلها - أي الذاكرة - بطريقة يكون فيها الأخذ منزلة وسطى بين ما يسميه الاستزادة أو التضمن وبين الأخذ بمفهومه النقدي السائد.

وإذا كان النظر إلى أشعار الآخرين يقوم على إخفاء المعاني المنظور إليها والسكوت عن صاحبها، وتقديمها إلى المتلقي باعتبارها صياغة دلالية مخترعة يبدأ تاريخها بزمان نظم القصيدة أو المقطوعة، فإن ما يميز التضمن كونها إعلاناً صريحاً مقصوداً عن النص الشعري المأخوذ وإيماءً ضمناً شبه صريح إلى صاحبها.

(١) انظر الحياة الأنبيية: ص ٢٢٦.

ويبدو أن هذه الطريقة في الإفادة من الذاكرة الشعرية كانت معروفة لدى القدماء أنفسهم، فالشيخ قد نبه على أن قول أبي تمام:

إِذَا تَنَكَّرْتُكَ نَكَرْتَنِي

«قَدْ ذُلُّ مَنْ لَيْسَ لَهُ نَاصِرُ»

«من التضمين الذي يعرفه المحدثون، كانوا في أول الأمر يسمونه استزادة، وهذا المصراع في شعر قديم ينشده النحويون:

قَامَتْ تَبْكِيهِ عَلَى قَبْرِهِ

مَنْ لِي مِنْ بَعْدِكَ يَا عَامِرُ

تَرَكْتَنِي فِي الدَّارِ ذَا غَرْبَةٍ

قَدْ ذُلُّ مَنْ لَيْسَ لَهُ نَاصِرُ

وقد كانت الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين»^(١).

والمشهور في التضمين أن يكون مبنياً على أخذ نصف بيت أو بيت بأكمله دون تغييره، وذلك تجنباً لالتباس الأشعار المستزادة بنظم الشاعر المستزيد، وقد وقف الشيخ عند مثل هذا الالتباس في تنبيهه على أن البحري في مدحه لبني السمط وجه إليهم بيتين لنهشل بن حري الدارمي، فنسباً إليه وروياً في ديوانه واتهم بانتحالهما^(٢)، ورجح أن يكون الشاعر قد تمثل بهما^(٣) فظن بعض الرواة أنه نسبهما إلى نفسه، لكن الغاية الفنية من مثل هذه الاستزادة المعلنة تظل في رأيه وسيلة توصل بها بعض الشعراء إلى تحسين الكلام.

(١) ذكرى حبيب/ ش. د أبي تمام: ٣٥٣/٤.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٨٠/ تحقيق: ص ٢٢٦، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٥٥.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٨٠/ تحقيق: ص ٢٢٦.

فبيتا التغلبي:

تصدُّ الكأسَ عَنَّا أم عمرو

وكان الكأسُ مجراها اليمينَا

وما شرُّ الثلاثة أم عمرو

بصاحبك الذي لا تصبحينا

ينسبان أيضًا إلى عمرو بن عدي اللخمي، وهو الراجح لدى الشيخ، و«لعل عمرو بن كلثوم حسن بهما كلامه واستزادهما في أبياته»^(١).

ويفسر تحسين الكلام - من حيث هو غاية فنية للتضمين - ولع الشيخ في أشعاره بما يمكن أن يحمل على الاستزادة، فقوله في عينيته السقطية:
من قال صادقًا لئام الناس قلتُ لهم

قول ابن الأسلت قد أبلغت اسماعي^(٢)

تضمن صريح لبيت ابن الأسلت المشهور:

قالت ولم تقصد لقليل الخنا

مهلاً فقد أبلغت اسماعي^(٣)

لكن تتبع استزاداته يبين عن أنه أثر أن ينحو بها منحى يجعلها تبتعد عن النقل الحرفي للأصول المضمنة، لكن دون أن تخفى خفاء الأخذ والسرقات.

وتقوم هذه الطريقة في استثمار الذاكرة الشعرية على صهر أبيات بعض القصائد ومضامينها وأسماء أصحابها وأخبارهم في بناء شعري واحد، وصوغها صياغة تجعلها معنى مركبًا يؤول إلى القصيدة أو القصائد القديمة وصاحبها، ولعل

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٨.

(٢) س/ز/ شروح: ص ٧٥٦.

(٣) انظر الفضليات: ص ٢٨٤، وانظر العقد الفريد: ٤٦٦/٥، حيث يحنج بهذا البيت على السريع الثالث (الأصم السالم)

هذا الأسلوب في الإفادة الفنية من المحفوظ الشعري هو بعض ما عناه ابن رشيق بقوله: «ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة، فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو شبيه به... فهذا النوع أبعد التضمينات كلها وأقلها وجوداً»^(١).

وعدم شيوع هذه الطريقة بين الشعراء يجعلنا نعتقد أن أبا العلاء المعري كان يعتمد الإكثار منها لتصبح أحد الأوجه الفنية لكتابته الشعرية، ولا نزع بهذا أنه كان سباقاً إليها، فمثل قول أبي تمام: (ما ربع مية معموراً يطيف به...) ^(٢)، وقول البحتري: (وكذاك طرفة حين أوجس ضربة...) ^(٣)... شاهد على أن بعض الشعراء كانوا يسلكون أحياناً هذه الطريقة في تضمين أشعارهم معاني أشعار السابقين وأخبارهم، لكن الشيخ يظل رغم ذلك الشاعر الذي وسع الاستزادة كمّاً وكيفاً، وجعلها بمبالغته في استعمالها أسلوباً في إغناء المعاني لا هو بالأخذ ولا هو بالتضمين الصريح.

إن معرفة الشيخ بمعاني أشعار سابقيه وأخبارهم لا تتجلى - فحسب - في علمه بدقائق هذه الأخبار ومصادرها المتنوعة كما يتضح من مثل قوله: «وهذه أخبار البحتري الشاعر تقرأ وتنسخ، لم يزعم أحد من الرواة أنه كان يستصحب صُرداً أو غيره من الطير»^(٤).

ولكنها تتجلى أيضاً في وفرة ما اختزنه ذاكرته منها وفي إحاطته بشواردها، ورغم ذلك نلاحظ أنه أثر ألا يبتذل هذه المعارف بتأليف كتاب مدرسي في أخبار الشعراء وأشعارهم.

(١) العمدة: ٨٨/٢.

(٢) المقصود قوله: ما ربع مية معموراً يطيف به ... غيلان أبهى ربي من ربعها الخرب. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٥٦/١.

(٣) قوله في الديوان: ١٧٩٣/٣: وكذاك طرفة حين أوجس خيفة ... في الرأس هان عليه قطع الاكل. وانظر خبر الرسالة ومقتل طرفة في خزنة الأدب: ٤١٤/١.

(٤) الصامل والشاحج: ص ٣٤١.

والتفسير الذي نجده لذلك ميل حسه الشعري إلى استثمار هذا المخزون استثماراً فنياً من خلال تحويله إلى معانٍ شعرية يحسن بها أشعاره بتضمينها إياها. ويقوي هذا التفسير أنه بدأ بعد تطبيقه للشعر حريضاً في رسائله ومصنفاته الأدبية الأخرى على نقل فاعلية التذكر الشعري إلى نثره الفني، فترسله ملئاً بمثل إشارته إلى أن تأبط شراً «كان يدعي أنه لقي الغول ويصف ذلك في الشعر»^(١)، وأن المستوغر السعدي سمي بذلك لقوله:

يَنْشُ الْمَاءُ فِي الرِّبَالِ مِنْهَا

نَشِيشُ الرُّضْفِ فِي اللَّبَنِ الْوَغِيرِ^(٢)

وإشارته إلى وجناء أبي هبل الجمحي وإفراطه في وصفها^(٣)، وإلى صمم الكميته^(٤) وشغف^(٥) سحيم بعميرة ونصيب بسعدي، وعشق^(٦) الحادرة سمية وقيس ليلى وكثير عزة وجميل بثينة.

ولعل الفصول والغايات - لتسلل الشعرية إليه^(٧) - كان أغنى مصنفاته غير المنظومة بهذه الإشارات.

وتأثيرها في خصوبة البناء الفني لا يخفى عن المتلقي في مثل قوله مضمناً بعض معاني قصائد ذي الرمة والنابعة وزهير وعنترة ولبيد وجريز: «...إن مية غيلان كمية زياد، الميتان ميتتان، صار زيادة في التراب زياد وغودر ذو الرمة رميما... أيتها الدمتان لأم أوفى والعيسية بالجواء، كأن زهيراً وعنترة لم ينطقا في المنزلة ميمما... كأن ابن حجر لم يله بهر، ولبيدٌ لم يقف بالديار، وجريزاً ما ذكر أماما...»^(٨).

(١) الفصول والغايات: ص ٢٨٨.

(٢) نفسه: ص ١٦٤.

(٣) نفسه: ص ٢٨١.

(٤) نفسه: ص ٤١٥.

(٥) رسالة القفران: ص ١٣٤.

(٦) نفسه: ص ٤٠٠ - ٤٠١.

(٧) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٨) الفصول والغايات: ص ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٤٣.

وإذا كانت فاعلية الاستزادة قد استطاعت أن تضفي على نثيره نفسه بعض ملامح الشعر، فمجيئها في منظومه كان وجهًا لتكامل التجويد والتعجيب في كتابته الشعرية.

وقد حقق الشيخ هذا التكامل من خلال لعب فني يبرز فيه المعنى الحاضر بمعنى سابق مستزاد قد يكون مماثلًا له أو مناقضًا له. والمماثلة كقوله في رثائه لأمه يذكر للاعتبار هلاك الثعبان السام بعد أن كان ينشر الموت بين الكائنات:

حبابٌ تحسبُ النفيان منه
حبابًا طار عن جنبات جام
يهمُّ شمام أن يدعى كئيبًا
إذا نفث اللعاب على شمام
مشى للوجه مجتابًا قميصًا
كلامة فارس يرمى بلام
كدرع أحيلة الأوسى طالت
عليه فهي تسحب في الرغام
نسب معاشر ولدت عليهم
دروعهم فصارت كاللزام
كدعوى مسلم ليزيد حمل الشـ
سوابغ في التفاور والسلام

وقد أوضحها الشيخ نفسه في شرحه لدلالة العلم المستزاد بقوله: «... كدعوى مسلم، أي مسلم بن الوليد الشاعر، مدح يزيد بن مزيد الشيباني فوصفه بأنه في السلم لا يزال عليه درع مخافة أن تحدث حادثة تحوجه إلى لبسها، وذلك قوله:

تراه في الأمن في درع مضاعفة
لا يأمن الدهر أن يؤتى على عجل

والمعنى أن هذا الصل لا يزال لابس درع ولدت عليه، فهو لا يفارقها»^(١).

(١) ضوء السقط: ورقة ٦٨ ب/ تحقيق: ص ١٩٥. وانظر البيتين في س. ز/ شروح: ص ١٤٤٤-١٤٥٠.

ومثل ذلك قوله في الدرع مومناً إلى مزرد بن ضرار:

غدت معقل الزراد قبل مزرد

ومعقله وقبل غارة سنجال

و«غارة سنجال» استزادة مومنة إلى قول الشماخ: (ألا يا أصبحاني قبل غارة سنجال)^(١). أما الاستزادة المبنية على المناقضة فنجدها في مثل قوله:

ليست كنارٍ عديّ نارٌ عاديةٍ

باتت تشبُّ على أيدي مصاليتنا

وما لبيني وإن عزت بربتها

لكن عُذَّتْها رجال الهند تربيتنا

ويشرح الشيخ نفسه هذه الاستزادة بقوله: «وعديّ: ابن زيد العبادي، والمعنى أنه قال: (يا لبيني أوقدي النار)»^(٢)... والغرض أن نار هذه العادية ليست كنار عدي في نفعها^(٣). ومثل ذلك في المناقضة إيماءه إلى قول البحري: (والنبع عريان ما في عوده ثمر)^(٤)، وقوله: (ما أنصفت بغداد حين توحشت)^(٥)، وذلك في قوله:

وقال الوليد النبع ليس بمثمر

وأخطأ سرب الوحش من ثمر النبع^(٦)

وقوله:

ذم الوليد ولم أنم جواركم

فقال ما أنصفت بغداد حوشيتنا^(٧)

(١) انظر ديوانه: ص ٤٥٦، وانظر التنوير: ١٧٠/٢.

(٢) قوله: يالبيني أوقدي النارا ... إن من تهوين قد سارا

رب نار بت أرمقها ... تقضم الهندي والغارا

انظر الأغاني: ١٤٧/٢ (دار الكتب).

(٣) ضوء السقط: ورقة ٧٦ ب/ تحقيق ٢١٦. انظر البيتين في: س. ز/ شروح: ص ١٥٥٥ - ١٥٥٧.

(٤) ديوانه: ص ٩٥٤/٢.

(٥) ديوانه: ١١٣٢/٢.

(٦) س. ز/ شروح: ص ١٣٤٨. وانظر ضوء السقط: ورقة ٦٢ ب/ تحقيق: ص ١٧٩.

(٧) س. ز/ شروح: ص ١٣٤٨. وانظر ضوء السقط: ورقة ٧٨ أ/ تحقيق: ص ٢٢٠.

لكن التماثل والتناقض لا يغيران من الفاعلية الجمالية للاستزادة، لأن هذه الطريقة في التذكر الشعري تظل في كلا الحالتين إغناء لشعرية المعاني، من خلال اتفاق ضمنى مسبق بين الشاعر والمتلقي على مرجعية واحدة واسترجاع مشترك ينتقل فيه الشاعر من موقع التذكر إلى التذكير، وأعني بذلك أن أبا العلاء الذي يكون متذكراً للمحفوظ الشعري يصبح مذكراً للمتلقي به بأن يسهل له سبل الاستحضار التي يسدها الأخذ والسرقاات الخفية، فتكون شعرية المعنى الذي يبينه هي نفسها شعرية الاستحضار.

وتكمن جودة فن الاستزادة في كونه يسمح للمتلقي وهو يسترجع بأن يتلقى في أن واحد نصين ومعنيين شعريين يتقمص كل واحد منهما الآخر دون أن يلتبس به أو يخفى فيه كالسرقاات.

فالمعنى الشعري لبيت السقط:

بنازلة سقط العقيق بمثلها

دعا ألمع الكندي في الدمن السقط^(١)

متقمص معنى مطلع معلقة امرئ القيس المشهور: (قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى.....)^(٢)، والكشف عن جمالية تقمص رهين ببداهة الاستحضار وسرعته لدى المتلقي، ولحث هذه البداهة على الاستجابة لجلأ أبو العلاء إلى المنبهات المحفزة، وهي مفاتيح دلالية تسمح للمتلقين بالاستحضار السريع للمعاني المستزادة التي تتضمنها معانيه.

ويتبين من استقراء الأشعار التي سلك فيها هذا المسلك أنه يستعين غالباً بأسماء الشعراء، ثم بأسماء معشوقاتهم أو الأطلال والربوع التي وقفوا عليها في أشعارهم،

(١) س. ز. شروح: ص ١٦٠٨.

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ص ١٢٥.

أو النوق التي رحلوا عليها، أو العدد التي لبسوها، أو ما سوى ذلك من الموضوعات التي وصفوها وشهروا بها والأخبار التي حكيت عنهم فتداولتها الرواة.

فذكره أحيحة بن الجلاح ودرعه في بيت السقط:

كدرع أحيحة الأوسى طالت

عليه فهي تسحب في الرغام^(١)

يحيل على نفس الخبر الذي يحيل عليه ذكر ربيع في درعته السينية:

ربيع حديد راع قيس بمثله

ربيحاً إلى أن خان والخل خالس^(٢)

لأن البيتين كليهما إيماء إلى قصة درع قيس بن زهير التي كان قد أخذها من أحيحة فخانها فيها الربيع بن زياد بأن سرقتها منه^(٣).

وإذا كان تشبيه الدرع بالحية في نفس السينية يعد نوعاً من التصوير الفني المحض، فإن ربط هذه الحية بزياد وشعره في قوله:

وإلا فآخرى ساق في الشعر وصفها

زياد كسثه معوزاً إذ يمارس

كاف لنقل المتلقي من أخبار أحيحة إلى معاني قصيدة أخرى يقول فيها النابغة الذبياني:

فبت كاني ساورتني ضئيلة

من الرقش في أنيابها السم نافع^(٤)

(١) س. ز/ شروح: ص ١٤٤٧.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٥٣. ورواية التبريزي والخريبي (التنوير: ١٩٨/٢) والخل جالس.

(٣) انظر شرحي للتبريزي والبطليوسي / شروح: ص ١٤٤٧ - ١٤٤٨، حيث خبر الدرع.

(٤) ديوان النابغة / شكري فيصل: ص ٤٦.

ومثل ذلك في التنبيه إشارته إلى وقفة العجاج في سمس(١).

إن كثرة الاستزادة في شعره تجعله يبدو كأنه كان يريد أن يجعلها مظهرًا فنيًا آخر للأخذ إن لم يصبح بديلاً منه، وأكثر ما جاء به منها كان في السقط والدرعيات، وأقرب ما يفسر به هذه الكثرة رغبته في تجويد الصناعة لأن الاستزادة كما أوضح هو نفسه من الأساليب المحسنة للكلام^(٢)، وهذان الديوانان هما وجهها الشعر الجيد في منجزه، لكن اللزوميات لم تستثن من هذا الاختيار، فما بني منها على التضمن غير قليل.

ومما بناه منها على الاستزادة قوله مضمناً خبر المتلمس وصحيفته:

وإن كتاب المهر في ما التمسته

نظير كتاب الشاعر المتلمس^(٣)

وقوله مومناً إلى خبر جبن حسان بن ثابت:

وما نفس حسان الذي شاع جبته

باسلم من نفس الكمي الخالس^(٤)

ومثل ذلك في الاستزادة قوله مضمناً خبر بغض الخنساء لدريد بن الصمة

ورفضها له عندما خطبها:

وما أرضاك رأي من دريد

غداة يروم قريباً من خناس^(٥)

وقوله مومناً إلى قصة هلاك أبي خراش الهذلي لذيغاً وموت أبي نؤيب

الهذلي حزينا:

(١) المقصود قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٧: هل سمس في ما مضى عالم... بوقفة العجاج في سمس. وهو يوسى إلى قول العجاج: يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي... بسمس أو عن يمين سمس، ديوانه: ص ٢٨٩.

(٢) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة عن المسلك الثاني لاستثمار الذاكرة، ورسالة الغفران: ص ٢٧٨.

(٣) اللزوم: ٤٢/٢.

(٤) نفسه: ٤٤/٢.

(٥) نفسه: ٥٦/٢.

وحَتَفُ مَثَل حَتَفِ أَبِي نُؤَيْبٍ

ونَكَزَ مَثَل نَكَزِ أَبِي خَرَّاشٍ^(١)

أما الاستزادة التي يبينها على معاني الأشعار السابقة فنجدها في مثل قوله مستحضرًا بيت امرئ القيس المشهور^(٢):

ألم تر لامرئ القيس بن حجر

بكى متشبهاً بفتى حذام^(٣)

وقوله مسترجعًا وصف نفس الشاعر للبرق^(٤):

كان بريقًا لامرئ القيس لامعًا

أغصَّ جميع الشائمين بريق^(٥)

وكما استحضر هاته الأسماء وأخبارها وأشعارها في لزومياته، استحضر أيضًا الشنفرى وعبيدًا وزهيرًا وأوسًا وليدًا والبرجمي وجريًا والكميت ويشارًا وأبا نواس وأبا العتاهية وأبا تمام... وأخبارهم، لكن المقارنة السريعة بين استزادات اللزوم واستزادات السقط والدرعيات تبين عن برودة ما ورد منها في ديوان الصدق بالقياس إلى الديوانين الآخرين، ولا يعد ذلك مغلًا بتصوره لشعرية التذكر، فما جاء به منها في لزومياته لم يكن لتحسين الكلام وتجويد النظم، لأن ما قصد إليه من تأليف هذا الديوان كان غير ما قصد إليه من نظم السقط قبله، ولكنه كان للاعتبار والتذكير بخسارة صفقة الدنيا ومتعها الزائفة، أي تقوية لفاعلية الموعظة وبرهنة على صدق النصيحة التي بنيت عليها لزومياته.

(١) اللزوم: ٧٦/٢.

(٢) قوله: عوجا على الطال المحيل للاتنا ... نكي الديار كما بكى ابن حذام. ديوانه: ص ١١٤.

(٣) اللزوم: ٤٦٧/٢.

(٤) قوله: أصاح ترى برقًا أريك وميضه ... كلع يدين في حبي مكلل. جمهرة أشعار العرب: ١٦٦/١.

(٥) اللزوم: ٢٠٥/٢.

فقد الزواج كتاب يخفي - لديه - هلاكاً كالذي حملته صحيفة المتلمس لحاملها، والموت لا يفرق إذا حان الأجل بين جبان كحسان وبين من تجلد وثبت... وخلفية الاعتبار هذه وإن ظهرت في بعض مراثيه السقطية لا تحمل نفس الشحنة الفكرية الأخلاقية التي تحملها في اللزوم لأن بناءها في السقط كان شعرياً فنياً، بينما كان البناء في الديوان الثاني فكرياً أخلاقياً وإن لبس ثوب الصناعة الشعرية، ولهذا الاختلاف بين الغاية الفنية الجمالية للاستزادة في السقط والدرعيات، وبين غايتها الفكرية الأخلاقية في اللزوم، بدا الشيخ في ما جاء به منها في هذا الأخير ميالاً إلى تضمين معاني الأخبار أكثر من معاني الأشعار، لأن أخبار الماضي إخبار عن هلكوا ورحلوا عن الدنيا، وليس أدعى إلى الاعتبار من النهاية التي تذوقها كل نفس.

II - الذاكرة العلمية وبناء المعنى:

اتفق الخويي والبطليوسي والخوارزمي في تقديمهم لشرح السقط على تذكير القارئ بأن هذا الديوان يضم من الإشارات والنكت العلمية ما يجعل معانيه مستغلقة^(١) على غير أهل العلم، وصرح البطليوسي بأن الشيخ أراد أن يري الناس معرفته بالأخبار والأنساب وتصرفه في جميع أنواع المعارف الأدبية والشرعية والفلسفية فصرح بذلك في شعره ولوح، وذهب إلى أن من «تعاطى تفسير كلامه وشعره، وجعل هذا من أمره، بُعد عن معرفة ما يومئ إليه وإن ظن أنه عثر عليه»^(٢).

وقد علل شرحه لشعر الشيخ بأنه رأى الناس يخطون فيه خبط العشواء ويفسرونه بغير الأغراض التي أراد والآنهاء^(٣). ولم يخف الخويي شكه في قدرة العلماء أنفسهم على فهم إيماءات أشعاره إذا لم يكونوا ممن درسوا الفلسفة والحكمة^(٤).

(١) انظر التنوير: ١/ ٤ - ٥، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥، والانتصار: ص ٤٧، وشرح الخوارزمي/

شروح: ص ١٧.

(٢) الانتصار: ص ٤٧.

(٣) نفسه: ص ٥٢.

(٤) انظر التنوير: ١/ ٥، حيث قوله: «اجتمعت لي أدوات الاستقلال بكشف خفايا أسرارهِ وحل معاقده والتلويح إلى مرامه، لما اصطبحته من سلافة أفاضل العلوم... إذ كنت بدأت ببلقان فن الأدب... ثم ارتقيت إلى علم الشرع... ثم تدرجت إلى أجزاء الحكمة طيبها وعقليها... ومن يؤتى الحكمة فقد أوتي خيراً كثيراً، ففلمت لمعاني أبياته التي هي مودعات الحكم مضاهية جوامع الكلم، وما من فن من فنون العلم إلا وفيه الدون إشارة إليه...».

والملاحظ - إذا نحن استثنينا إشارة البطليوسي إلى أن الشيخ سلك بهذه الطريقة غير مسلك الشعراء^(١) - أن شراح شعره لم يعدوا ذلك عيباً يحسب عليه أو مزية تحسب له، لكن ابن سنان رغم تلمذته له عد ذلك ضعفاً في الصناعة، لأن من مظاهر الخبرة بمواضع الألفاظ في رأيه «ألا يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام أصحاب تلك الصناعة»^(٢).

ولا يبدو هذا الرأي غريباً من تلميذ أراد أن يبين شهرته على مخالفة شيخه، فالبحتري الذي استضعف أبو العلاء أعاجيبه^(٣)، كان لدى ابن سنان الشاعر الذي فاق القدماء والمحدثين في حسن السبك والحدق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني^(٤)، ومن علامات تفوقه لديه أن المعاني في شعره باهرة لا يحتاج إلى الفكر في استخراجها، وهي خصيصة يبعد عنها شعر أبي العلاء بعداً صريحاً بما يتضمنه من أخذ علمي.

ولم تكن الطريقة التي عابها الخفاجي على شيخه جديدة في الكتابة الشعرية، فبعض ما جاء في شعر أبي نواس^(٥) وأبي تمام^(٦) وأبي الطيب^(٧) ومهيار^(٨) وغيرهم... شاهد على أن استقرار المعارف النقلية والعقلية قد زود الشعراء المحدثين بمخزون علمي، يمدهم - مختارين أو غير مختارين - بمعان جديدة لم تكن ميسرة للشاعر

(١) الانتصار: ص ٤٧.

(٢) سر الفصاحة: ص ١٦٦.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٤) سر الفصاحة: ص ٧٢.

(٥) انظر قوله يرد على النظام المعتزلي: لا تحظر العفو إن كنت امرءاً حرجياً ... فلن حطره في الدين إزاء، ديوانه: ص ٧.

(٦) انظر قوله سوماً إلى مذهب جهم بن صفوان: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء، ديوانه: ٣٠/١.

(٧) انظر قوله مستثماً أقوال النحاة: إذا كان ما تنويه قعلاً مضارماً ... مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم، ديوانه: ٩٨/٤.

(٨) انظر قوله: زيدتهم شرقاً وبعضهم ... لأبيه مثل الواو في عمرو، ديوانه: ٣٧٢/٢.

القديم في عصور السليقة الشعرية، وهذا ما يجعل استثمار الذاكرة العلمية خصيصة من خصائص الشعر المحدث.

وإذا كان خلو الشعر الفصيح من المعاني المستقاة من العلوم ومصطلحاتها يفسره تأخر ظهورها إلى ما بعد نزول القرآن الكريم، فإن زهد آخر جيل من الفصحاء في عصر بني أمية في هذه المعاني يعود إلى عامل ثقافي يتمثل في ضيق مفهوم الفصاحة نفسه، فاستشهاد العلماء بالشعر كان مشروطاً بفصاحته وبعده عن الفساد اللغوي، ومن بين أسباب الفساد الاختلاط بالحضر، والحضر يكتبون ويقرأون.

وعندما يشبه الشاعر البدوي مقلة ناقلته في استدارتها بحرف الميم^(١) أو يصور تأثير الخمرة في مشية السكران بمثل قوله:

تخطُّ رجلاي بخط مختلف

تكتبان في الطريق لام ألف^(٢)

يكشف ضمناً عن أنه يعرف الحروف وكتابتها فيفتضح أخذه من أهل الحاضرة وتأثره بفساد لغتهم، ويضعف شعره عن أن يكون شاهداً فصيحاً يدونه العلماء ويحتجون به، ولم يكن الشعراء قبل انتهاء عصور الاستشهاد يرضون لأنفسهم أن ينسبوا إلى فساد السلائق، ولذلك كانوا يتحاشون في أشعارهم المعاني التي يستطيع العلماء أن يستدلوا بها على أنهم فقدوا سلائقهم بتعلمهم القراءة والكتابة وتحصيلهم المعارف من أهل الأمصار، فيشككون في فصاحتهم.

ولم يكن الشعراء المحدثون يواجهون هذه الشبهة لأن العلماء أعفوه من كلفة إخفاء المعارف عندما رفضوا الاحتجاج بأشعار المولدين، فكان ذلك سبباً في تحرر الشعر من سلطة العلماء ومجاهرة الشعراء بمعارفهم المتنوعة من خلال بناء المعاني الشعرية عليها.

(١) انظر قول ذي الرمة: كلما عينها منها وقد ضمرت ... وضمها السير في بعض الأضاميم: ديوانه ٤٢٥/١.

(٢) انظر خزنة الأدب: ٤٩/١.

ولعل ما اختص به أبو العلاء في استثماره للذاكرة العلمية هو تأصيله فنية المعنى العلمي الشعري من خلال مبالغته في بناء هذا النوع من المعاني، راداً بذلك الآراء النقدية التي عابت على أبي تمام وطبقته كلفهم بمضامين العلوم وتحويلهم الشعر إلى حكمة، ومحفزاً ابن الأثير على أن يقول بعده مبطلاً زعم ابن سنان أن الفصاحة في الشعر لا تكون إلا في البعد به عن مصطلحات العلوم وموضوعاتها: «ولكنه شد عنه أن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك، فليس له أن يتركه ويحيد عنه لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده»^(١).

ويبدو ولع الشيخ بالعلوم ومفاهيمها واضحاً في عنايته الخاصة بمصطلحاتها واستطراده في مختلف مؤلفاته إلى التعريف بها والتأريخ لاستعمالها^(٢) والمقارنة بين مفاهيمها^(٣) وبناء ترسله عليها^(٤)، ولم يكن بناء معاني الشعر على ما أفاده من علوم عصره إلا مظهرًا لهذا الولع.

والواضح من تتبع الشواهد تأثير الذاكرة العلمية في نظمه أنه لم ينس في بناء معانيه الشعرية أي علم من العلوم التي حصلها، بدءاً بالعلوم الشرعية وانتهاء عند الحكمة الفلسفية بعلومها المختلفة.

(١) للتل السائر: ٣٥٦/٢.

(٢) انظر مثلاً وقوفه عند مفهوم التضمين والسلسلة والتجميع والخذ، في الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧ و ٦٩٤، والفصول والغايات: ص ١٣٣ و ٤٤٦.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ٦٤ ب/ تحقيق: ص ١٨٤، حيث يقارن بين مفهوم مصطلح القطع لدى الكوفيين والحال لدى البصريين.

(٤) انظر مثلاً قوله في الفصول والغايات: ص ١٣١: «التفت إلى نوبتي فأجدها متتابعة كحركات الفاصلة الكبرى ... فأرحمني رب إذا صرت في الحافرة كالتقارب وحيداً في الدائرة وهجرني العالم هجر النون العجماء».

فقله في الإيل:

ولو وطئت في سيرها جفن نائم
باخافها لم ينتبه من منامه
وأعيس لو وافى به خرق مخيط
لأنفذه من ضميره وانضمامه^(١)

ينظر في ظاهره إلى قول الخبز أرزي:
نبتت من الشوق فلو رُج بي
في مقلّة النائم لم ينتبه
وكان لي فيما مضى خاتم
فالآن لو شئت تمنطقت به^(٢)

لكن المعنى في جوهره مقتبس^(٣) من قوله تعالى: [حتى يلج الجمل في سم
الخيال]^(٤)، بينما يمتح قوله في بيت السقط:
قلّ الذي عرفت حقيقته به
إن لا يقام على الدليل دليل

من علم المنطق لأنه «يريد أن البرهان لا يحتاج في صحته إلى برهان. ولو لزم أن
يكون للبرهان برهان لزم أن يكون لبرهانه برهان ويستمر ذلك إلى ما لا نهاية، وهذا
يوجب ألا يكون شيء معلوماً»^(٥).

(١) س. ز. / شروح: ص ٤٩٣ - ٤٩٤.

(٢) العمدة: ٦٤/٢. وفي الوساطة (ص ٤٢٠) غير منسوب: ذاب فلو رُج بِجُسمَانِهِ ... في ناظرِ الوُسْطَانِ لَمْ يَنْتَبِهْ.

(٣) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٩٥.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٧٤. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٨٧٣.

وبين الكتاب والسنة وعلوم الأوائل يستثمر الشيخ معرفته بأيام العرب^(١) وأنسابهم وتاريخهم وأمثالهم^(٢)، والسيرة النبوية^(٣) وأخبار الصحابة، وخبرته بصناعة الغناء والموسيقى وما سوى ذلك من المعارف، لكن الملاحظ أنه كان أميل إلى بناء المعاني على مصطلحات علم الفقه واللغة والمعارف الفلكية.

فقله:

وربّ ظهر وصلناها على عجلٍ
بعصرها في بعيد الورد لماعٍ
بضربتين لظهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراعٍ
وكم قصرنا صلاةً غير نافلةٍ
في مهمّة كصلاة الكسف شعشاعٍ
وما جهرنا ولم يصدق مؤذّننا
من خوف كل طويل الرمح خداعٍ

يصور الرعب الذي ملأ النفوس فجعل المصلين يتممون ويسرون صلاة الجهرية ويصلون أفراداً لسكوت المؤذن خوفاً، وقد «جمع في هذه الأبيات بين ضرورات الصلاة والوضوء والجماعة والأذان»^(٤).

ومثل ذلك في تذكر أحكام الفقه إشارته إلى صلاة الكسوف وإيماءه إلى أن الميت ينزع منه السلاح لأنه ليس من جنس الكفن^(٥).

(١) انظر شروح السقط: ص: ١٩٤٨، ١٩٥٩، ١٩٦٤، ١٩٨٣، ٢٠٠٩، ٢٠١١، ٢٠١٣، ٢٠٢٨.

(٢) انظر قوله مثلاً: ولستنت الفصال حتى القرعى. الدررعات/ شروح: ص ١٨٦١.

(٣) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٩١٦.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٤٩. وانظر الأبيات في: س. ز/ شروح: ص ٧٤٦ - ٧٤٩.

(٥) قوله في الدررعات/ شروح: ص ١٨٥١: أم كنت صيرتهاله كفناً ... فتلك ليست من آلة الرجم. وانظر: شرح

الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٥١.

ويتذكر الشيخ علم النحو فيذكر خفض الحياة ونصبه المطايا على القطع^(١)، ويشير إلى أن معشوقته الأعرابية درست نحو السرى بما كان من جر البعير ورفع^(٢).

وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن متنه الشعري يمكن أن يكون نواة لمعجم كامل للمصطلحات الفلكية التي تداولها القدماء، وذلك لكثرة ما ذكر من أسماء الأفلاك والأنواء والمنازل والنجوم والكواكب والشهب^(٣) وقد لاحظ الشراح أنه لم يكن في إفادته من معارفه يكشف عما درسه وحصله فحسب، ولكنه كان يبرهن على معرفته بالدقائق العلمية التي قد تخفى عن العلماء أنفسهم.

فقوله:

من معشر كجمار الرمي أجمعها

ليلاً وفي الصبح ألقبها إلى القاع

ينبه القارئ على أنه «كان قد ضرب في الفقه بنصيب، وذلك أن كثيراً من الفقهاء يتوهمون أن الإفاضة من المزدلفة إلى منى ورمي جمره العقبة بعد طلوع الشمس من يوم النحر، والصواب أنهما بعد إسفار القرص من تلك اليوم، فلذلك جعل أبو العلاء رمي الجمار في الصبح، فله دره ثم لله دره من تحرير لا يغيض بحره»^(٤).

إلا أن هذه الخبرة لم تكن تمنعه من أن يبين المعنى الشعري - إذا ما اقتدت الصناعة ذلك - على أقوال علمية مستضعفة أو منكرة، كقوله راثياً:

(١) قوله: فدوكم خفض الحياة فإننا ... نصبنا للمطايا بالفلاة على القطع. س. ز/ شروح: ص ١٣٦٧. والبيت «ملغز عن الخفض الذي يستعمله التحويون. ونصبنا للمطايا أي أمتناها ... وهو ملغز عن القطع، والكوفيون يسمون قطعاً الذي يسميه البصريون حالاً». شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٦٧.

(٢) قوله: وقد درست نحو السرى فهي لبة ... بما كان من جر البعير أو الرفع. س. ز/ شروح: ص ١٣٤٤. وانظر: الضوء: ورقة ٦٢ ب/ تحقيق: ص ١٧٨.

(٣) كقوله: أبي السبعة الشهب التي قيل إنها ... متغذة الأقدار في العرب والعجم. س. ز/ شروح: ص ٩٥٧. وأوضح في ضوء السقط (ورقة ٣٧ ب/ تحقيق: ص ١١٢) أنه يريد بالشهب السبعة زحل والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٥٠. وانظر البيت في س. ز/ شروح: ص ٧٥٠.

خاف غدر الأنام فاستودع الريـ

خ سليلاً تغذوه در العهد

فمعنى هذا البيت «أن بعض المفسرين يفسر قوله تعالى: (وألقينا على كرسيه جسداً) بأن سليمان (عليه السلام) كان يؤثر أن يكون له أولاد فلم يرزق إلا واحداً، فادعوا له أن الريح حضنته تغذوه در العهد وهي الأمطار التي يتلو بعضها بعضاً، وأنها ألقتة على كرسيه ميتاً، وغير هؤلاء يفسر (ألقينا على كرسيه جسداً): أي شيطاناً، وقيل ملكاً^(١). وقد وصف البطليوسي هذا الشعر بأنه «مبني على رواية منكرة جاءت عن بعض المفسرين...»^(٢).

ويبدو من بعض القصائد أن أبا العلاء كان يراعي في استحضار المعاني العلمية ثقافة المخاطب بالشعر، كما يظهر من بنائه بعض معاني العينية التي أرسلها إلى الأسفراييني على مجموعة من الأحكام الشرعية، «لأن المدوح كان فقيهاً عالمًا بأحكام الشرع فضمن القصيدة من جنس ما ألفه ردًا لبضاعته إليه»^(٣).

لكن مثل هذا الاتفاق يظل محدوداً لأن مختلف الأشعار التي جاء فيها بهذا النوع من المعاني تدل على أن مجيئها كان في سياق فني أو فكري صرف لا علاقة له بأي مخاطب معين، لأن الشاعر كان يرضي بالعودة إلى ذاكرته العلمية في مختلف دواوينه ميله إلى التعبير والتفكير.

إن كثرة المعاني المستمدة من العلوم في منظومه، وتجاوزها ما ورد لدى كل من سواه من الشعراء، تجعله شاعر المعاني العلمية بدون منازع. وقد وقف النقاد المحدثون حائرين أمام هذا الإفراط في استثمار الذاكرة العلمية لأنه لم يأت من شاعر ضعيف أو ناظم متكلف من نظام العصور المتأخرة، فأبو العلاء كان شاعراً

(١) ضوء السقط: ورقة ٤١ / تحقيق: ص ١٢٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٩٩٤.

(٣) التنوين: ١/ ١٦٢. وانظر تضمينه أحكام لعبة الشطرنج في لامية خاطب بها شطرنجياً: س. ز/ شروح: ص ٢٠٢٨.

حاذقاً وناقداً خبيراً بصناعة الشعر وقوانينها، وسلوكه هذا المسلك في أشعاره لا يمكن أن يكون عبثاً عديم المقصد.

وقد ذهب طه حسين إلى أن الشاعر كان يتخذ اصطلاحات العلوم سبيلاً إلى التظرف^(١)، وعد غيره^(٢) ذلك قدرة فنية على ترويض الشعر لقبول الحكمة والعلم ومهارة في تسخير العلم للشعر، بينما اعتبر شوقي ضيف ذلك الإسراف تكلفاً لا يفصح عن أي جمال فني سوى التعقيد^(٣)، حتى أن من يقرأ لزوميته - في رأيه - يشعر بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في ديوان شعر^(٤)، وكان الأخرى في رأي الناقد أن يبتعد أبو العلاء بشعره عن هذه القيود الثقافية العارضة.

ويبدو أن هذا النقد مبني على خلط بين وجهين لاستعمال المعاني العلمية في النظم: الوجه الفكري والوجه الشعري.

فإذا كان ضيف يعيب على الشيخ أنه جعل ديوان اللزوم كتاب ثقافة لا ديوان شعر، فإن ما عابه عليه هو نفسه ما سعى الشيخ إلى تحقيقه، لأنه أنبأ القارئ في مقدمته بأنه نظم مبني على الصدق، والصدق لديه نقيض للشعر.

فاللزوم ديوان فكري، وإذا كان قد أثقله بالاصطلاحات والمقولات الفلسفية فلأن «ذلك حقها الفطري إذ الفلسفة هي المقصود بتأليف الكتاب»^(٥)، ولم يكن كذلك شأن السقط والدرعيات.

إن تأثير الذاكرة العلمية بكل مشاربها كان واضحاً في اللزوم وضوحه في الديوانين الآخرين، لكن الغاية من استثمارها فيها لم تكن واحدة، فقله في اللزوم^(٦):

(١) تجديد نكري أبي العلاء: ص ١٨٤.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٣٩.

(٣) الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٤٠٥.

(٤) نفسه: ص ٤٠٥.

(٥) انظر تجديد نكري أبي العلاء: ص ٢٠٥.

(٦) انظر على التوالي: ٣٦٩/٢ و ٥٧٧.

مفعولٌ خيرٌك في الأفعال مفتقدٌ
كما تعذر في الأسماء فعلولٌ

أو:

بثٌ كالواو بين ياءٍ وكسرٍ
لا يلام الرجال إن يسقطوني
لا يختلفان من حيث المشرب العلمي عن قوله في السقط:
ثلاقٌ تفرى عن فراقٍ تنمه
ماق وتكسير الصحائح في الجمع^(١)

لكن المتلقي يحس بأن نفس المعنى العلمي في بيت السقط مختلف بشعريته عن النفس النظمي الفاتر الذي يصاحب المعنيين اللزوميين، ويعود هذا الاختلاف إلى أن بناء المعنى العلمي في السقط والدرعيات ذو مقصد فني تعجيبى، بينما هو في اللزوم تذكير وعظي المقصد.

ولإحساس القراء باختلاف المقصدين أعجبوا بما صاغه من معان علمية شعرية في نظمه الموجود، ولم يحاسبوه على ما صاحب ذلك من غلو قارب الإحالة أحياناً، لأنهم كانوا يعلمون أن الكذب الشعري هو المحرك الفني لتلك المعاني المغالية^(٢). أما معاني اللزوميات فقد تجاوزوا وجهها البياني إلى دلالتها الفكرية العقيدية، فحاسبوه عليها لأنه صرح في تقديمه لها بأنه بناها على الصدق.

وقد وجد الشيخ نفسه مضطراً - لرد التهمة - إلى إفراغ بعض المصطلحات العلمية من مفاهيمها الاصطلاحية وحملها على الدلالة اللغوية متكرراً للمعنى العلمي

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣٣٥.

(٢) من ذلك قوله: ولولا قولك الخلاق ربى ... لكان لنا بطاعتك افتتان. س. ز. / ش: ص ١٩٩، فهو يقصد أن المخاطب لو لم يعترف بأنه مخلوق لظن الخالق، و«هذا مبني على ما نقل من أن الله تعالى خلق آدم على صورته». ش. خ/شروح: ص ١٩٩.

الذي حوسب عليه، كما يتضح من قوله مفسراً دلالة مصطلح القدم في أحد أبيات اللزوم^(١): «ما خلت هذا المتكلم يفرق بين الخطأ والصواب، ولا يميز الحق الواضح من الأباطيل، وما الذي أنكره من القول للنجوم إنها قديمة، أفما علم أن العرب وغيرهم مجمعون على أن يقولوا: فلان أقدم من فلان وإن كان قبله بيوم فما زاد، وقال أبو حية النميري:

ألا ربَّ يومٍ لو رمتني رميتها

ولكن عهدي بالنضال قديمٌ

أفحسب هذا الضال أن النميري يدعي أن عهده بالنضال قديم مثل قدم الله تعالت كلمته، وقال ابن أبي ربيعة:

حسد حَمَلْنَه من شأنها

وقديماً كان في الناس الحسد

أيظن أن الشاعر أراد به القدم الأزلي^(٢).

إن المتلقي الذي يقف عند قول الشيخ:

حبست كتاب العين في كل وجهه

فخذ حذرًا من ترجمان المفجع^(٣)

وقوله:

لغيري زكاة من جمالٍ فإن تكن

زكاة جمال فاذكري ابن سبيل^(٤)

(١) قوله: يا شهب إنك في السماء قديمة... وأشارت للحكاء كل مشاعر. اللزوم: ٥٨٣ / ١.

(٢) زجر النابح: ص ١٥٢.

(٣) اللزوم: ١٣٧ / ٢.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٠٤١.

يدرك أن البيتين جميعهما ثمرة لخصوبة ذاكرته العلمية، لكنه يحس من النفس الذي يصاحب بناء معنييهما العلميين أن الشعرية فاترة في الأول لنزغته الوعظية وقوية في الثاني لنزغته التعجيبية، فيستبعد أن يكون أولهما سقطياً والثاني لزومياً.

لقد استثمر الشيخ ذاكرته العلمية في نظمه، لكنه نحا بها في السقط والدرعيات منحى شعرياً لأنه جعلها استزادة تحسن الكلام، ونحا بها في اللزوم منحى فكرياً لأنه جعلها توضيحاً لمقصده، فَتَقَاوَتْ النظم رغم أن المعاني العلمية كانت مستمدة من نفس المخزون المعرفي.

وإذا كان التكلف قد بدا واضحاً في ما جاء منها في اللزوميات فإن حرصه في شعره المجود - كباقي شعراء التبادي - على أن يوفر لصناعته الانسجام الفني الذي يخفي تسلل المعنى العلمي إليها ويسهرها في السبيكة الشعرية قد جعل المتلقي وهو يشغل بشعرية التعجيب لا ينتبه إلى وجهها العلمي فضلاً عن أن يجدها متكلفة مستثقلة.

ثانياً - صناعة المعنى:

تتفاعل الذاكرة الشعرية/ العلمية والخبرة والغريزة الشعرية وتتكامل فتكسب صاحبها شاعرية خاصة به تتجلى في قدرات فنية متنوعة من بينها القدرة على صناعة المعنى من خلال تشكيلها تشكيلاً تتحرك به بين أطراف منطقية فنية مختلفة تحركاً تسمح له بأن يلعب داخل حقل الدلالات لعبة التكرير والاختراع، والصحة والمبالغة والإغراب، والتصريح والتعمية، والغموض والاحتمال، والإفادة والتخييل والتعجيب ليكسب النظم شعرية لا تغني عنها شعرية الإيقاع والنغم ولا شعرية الجمل.

وإذا كان الشيخ قد أولى البناء الإيقاعي النغمي والجمل الشعرية من العناية ما أثبت به أنه ليس شاعر معان فحسب، فإن عنايته بالتشكيل الفني للمعاني جعلته يثبت أيضاً أنه ليس شاعر ألفاظ فحسب، ولكن شاعر ألفاظ ومعان كما وصفه الخوي^(١).

(١) انظر التنوير: ١ / ٤.

I - من المطروق الشائع إلى المخترع الطريف:

كان من بين ما أعجب به الشيخ في شعر الأمير ابن أبي حصينة المعاني المخترعة^(١) والأغراض البعيدة المبتدعة، لكن حمد الاختراع في الشعر لا يعني أن النموذج المستجاد منه هو ما بني كله على اختراع المعاني، لأن الأخذ بهذا الحكم يفرض أن يكون كل شاعر مستقلاً بمعانيه الجديدة وأن يكون كل ديوان مبنياً على معانٍ لا يتضمنها غيره، ولم يزعم أي ناقد ولا أي شاعر أن هذا متأت، فالاختراع سمة محدودة في الأشعار تبرز بنقيضها أي بالتكرار واستهلاك المعاني المطروقة.

ويعد تكرار المعاني في الكتابة الشعرية منزلة تتوسط بين الأخذ والسرقة وبين التوليد والاختراع وإذا كان المطروق الشائع من المعاني يختلف عن المخترع بكونه نقيضاً له، فإن اعتماد بعض أنواع الاختراع على التوليد والتلفيق يجعل المعنى المطروق الأساس الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر أحياناً للوصول إلى المعنى الجديد. وإذا كان الأخذ والسرقة يعتمدان على الخفاء فإن ابتذال المعاني المطروقة بالاستعمال المتكرر يجعلها من الشائع المشهور^(٢) الذي يتداوله الشعراء باعتباره «لعبة دلالية» مشتركة لا يستغني عنها أهل النظم، والمجيء بما لاغنى عنه لا يوقع الشاعر في شبهة السرقة.

والرجوع إلى الأبواب التي بنيت عليها الحماسات وديوان المعاني للعسكري وكتاب الزهرة للأصفهاني ونظائرها، يكشف عن أن الغاية من تأليفها لم تكن إلا تزويد الشاعر الناشئ بما يحتاج إليه من معانٍ لبناء الأغراض الشعرية التي يتعاطاها.

ويظهر أن الشيخ كان يملك خبرة نقدية واسعة وبقيقة بالمعاني الشعرية وتاريخ تداولها بين الشعراء وحدود استعمالهم لها، فالتأني قد جعل الهم في بعض الأبيات

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٢) انظر المثل السائر: ٣٦٣/٢.

ضعيفاً ينزل عليه، وهذا لدى الشيخ «معنى يتكرر في أشعار العرب، يجعلون للهم قري»^(١)، وشبه الموصوف بالحية، وقد «جرت عادة الشعراء بأن يشبهوا الرجل الشديد بالحية»^(٢)، وجعل عدوه مثل الكلب النابح، و«هذا كلام يستعمل كثيراً فيشبه الرجل الخسيس يتكلم في الشريف بالكلب النابح»^(٣).

ومثل ذلك في الشيوخ وصف الشعراء الغار بطيب الرائحة^(٤) وتشبيههم الإنسان بالنبت والغصن.

وقد يكون المعنى متداولاً بين الشعراء، لكن كثرت في ديوان شاعر بعينه تجعله كالمختص به لاشتهاره به، كقول الطائي يصف تطل المسافرين بشعره:

شراًباً عظمه للشرب شرب

وسأئره ارتفاق الرفاق

فقد «كثر هذا المعنى في شعر الطائي وفي شعر غيره»^(٥).

والإحاطة بالمعاني المترددة في الشعر كانت تعد كما أوضحت سبيل الشاعر المبتدئ إلى حذق صناعة المعنى، وقد كانت أيضاً سبيل الناقد إلى تذوق الأشعار ونقدها وتمثل مذاهبها المختلفة.

فقول أبي تمام^(٦) في أحد أبياته يصف أكل الظبية: «سافت» يعني «شمت»، لأنها تشم أولاً ثم تأكل، و«الأشبه أن يكون «سفت» لأن الشعراء كذا يذكرون...»^(٧).

(١) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣١٤/١. والمقصود قوله: ورأيت ضيف الهم لا يرضى قري.... ش. د. أبي تمام: ٣١٤/١.

(٢) نفسه/ نفسه: ٣٣٦/١. والمقصود قول الطائي: وحية أقعوان لَصْب.... ش. د. أبي تمام: ٣٢٦/١.

(٣) نفسه/ نفسه: ٣٥٠/١. والمقصود قوله:..... زثيره وإغلا في أنن نابحها. ش. د. أبي تمام: ٣٢٦/١.

(٤) نفسه/ نفسه: ٤٢٧/٢.

(٥) نفسه/ نفسه: ٤٢٧/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٦) قوله: حتى إذا ضرب الحريف رواقه... سافت برير أراكه وكبائنا. ش. د. أبي تمام: ٣١٣/١.

(٧) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣١٣/١.

ومثله «يخفه» في بيت للبحثري^(١)، فقد «كان في النسخة «يحقه» وهو تصحيف، وإنما المعنى «يخفه» أي يجعله خفيفاً، وهذا معنى يتكرر كثيراً، والمعنى أن تساوي الناس في الموت يسلي المفجوع»^(٢).

ويفسر بعض النقاد «أشكته» في بيت لأبي تمام^(٣) بأحوجته إلى الشكية، و«حمله على إزالة الشكاية أحسن في حكم الشعر، لأن المراد أنه يصبر على النكبات فيُغِيبُ صبره خيراً ونجحاً، وهذا المعنى يتردد في شعر لطائي وغيره»^(٤).

وتقترن هذه المعرفة لدى الشيخ بتتبع دقيق لتاريخ استعمال المعنى الشعري وتداوله، فالشعراء لديه اعتادوا في القديم تشبيهه^(٥) الرئيس بحية الوادي وحية الجبل، واعتادوا في الجاهلية والإسلام^(٦) الدعاء على الغراب ولعنه، وربط الهم بالقرى والضيافة معنى «متكرر في الشعر العتيق والمولد»^(٧).

و«شعاع الرأي» بفتح الشين في بيت للطائي^(٨) هي الرواية الصحيحة أي متفرقة، ويدل على ذلك قوله: «جمعت»، ومن روى «شعاع» بالضم فهو معنى صحيح لدى الشيخ، لكنه يظن أنه «ولد بعد موت الطائي»^(٩).

إن مجيء الشاعر بما تعود أمثاله استعماله من المعاني المطروقة المبتئلة لا يعد لدى الشيخ عيباً، لأن المخترع إنما يتميز بمخالفته لها، لكن ورود هذا التكرار في القصيدة الواحدة يعد لديه من مظاهر البعد عن الجودة في صناعة المعنى.

(١) قوله: عبه توزعه الأنام يخفه ... ألا تزال تصيب فيه شريكا. ديوانه: ١٥٧٧/٣، وعبث الوليد: ص ١٦٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٦٣.

(٣) قوله: ولربما أشكته نكبة حادث ... نكتت بباطن صفحته ندوبا. ش. د. أبي تمام (رواية أبي العلام): ٥٦٣/٤.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٣/٤ - ٥٦٤.

(٥) نفسه/ نفسه: ٣١/٤.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٢٤٧.

(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٥٦/٢.

(٨) قوله: جمعت شعاع الرأي ثم وسسته ... بحزم له في كل مظلمة فجر. ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤.

(٩) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤.

فقول الطائي في بعض شعره^(١): «نجيع الدماء» يحتمل في رأي الشيخ^(٢) وجهين، أحدهما أن يُدعى له أن قتله أعداءه يغنيه عن شرب الماء لأنه يشفي غليله به، والثاني «وهو أجود أن يكون النجيع ها هنا من قولك ماء ناجع ونجيع إذا كان يصلح عليه بدن الشارب. ويحسن هذا الوجه لأن القصيدة قد مر في أولها «النجيع» في معنى الدم، فتكون هذه الكلمة مخالفة لتلك»^(٣).

وقد رد ابن المستوفى قول الشيخ واصفاً تعليله بأنه بعيد، لأن «النجيع في أولها وليس في القافية فيجعل هذا مخالفاً لأجل الإيطاء»^(٤).

وكلامه هذا لا يحمل إلا على الرغبة في مخالفته الشيخ كعادته، لأن أبا العلاء لم يقصد تجنب عيب الإيطاء، ولكنه قصد أن الأحسن باللفظة إذا تكررت في أبيات القصيدة أن تكون من حقول دلالية مختلفة تجنباً لتكرار نفس المعاني في المنظومة الواحدة، ويؤكد ذلك خلو أشعاره من مثل هذا التكرار، إلا أنها مليئة بالمعاني الشائعة التي تعود الشعراء المجيء بها. فقد جعل الممدوح غيثاً للشعراء لإنعامه عليهم^(٥)، و«هذا المعنى كثير متردد في الشعر»^(٦). ووصف ملازمة الوحوش لخيول الممدوح الشجاع^(٧)، و«هذا معنى كثير مطروق»^(٨).

ومثل ذلك في الشيوع تشبيه الرسوم بالكتابة^(٩)، وتشبيه عيون المعشوقات وأجفانها بالسيوف وأغمادها وجعلهن تبارزن قلوب العاشقين بها^(١٠)، وإشراك الريان والعطشان في غريزة الافتقار إلى الماء^(١١).

(١) قوله: معرسة في للال السيوف ... ومشربه من نجيع الدماء. ش. د. أبي تمام: ٢١/٤.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢١/٤ - ٢٢.

(٣) نفسه/ نفسه: ٢٢/٤.

(٤) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٢٢/٤/ الهامش ١.

(٥) قوله: ياغيث فهم ذوي الأفهام إن سدرت ... إيلي فمراك يشفيها من السدر. س. ز/ شروح: ص ١٦٣.

(٦) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٣.

(٧) قوله: وأشبع الوحوش فصاحتها ... كأن الخامعات لها مهار. س. ز/ شروح: ص ٨١٩.

(٨) شرح البطليوسي: ص ٨١٩.

(٩) س. ز/ شروح: ص ١١١٧، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١١٨.

(١٠) س. ز/ شروح: ص ١١٢٩، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٩.

(١١) س. ز/ شروح: ص ٨١٤، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨١٥.

ولم يكن الشيخ يراعي في مجيئه بالمعاني المطروقة أن يكون المعنى مما لم يبتذله الشعراء بكثرة الاستعمال، ولذلك نجد الخوارزمي يقول في شرحه لبيت السقط:

من الجياد اللواتي كان عويها

بنو الفصيصة لقاء الطعن بالثغر

«هذه كناية عن إقدامها في الحرب، وهذا معنى بالت عليه ثعالب الابتذال»^(١).

وتقترب إفادته من المعاني المطروقة عادة بعدم التكرار لأنه يكتفي باستعمالها مرة واحدة ولا يرددها، لكن بعض المعاني في أشعاره تتميز بكونها مما يتكرر في شعره وفي شعر غيره على السواء، ومن ذلك قوله:

ومنهل ترد الجوزاء غمرته

إذا السّماكان شطر المغرب اعترضاً

فقد «أولع بهذا المعنى فكرره في مواضع من شعره كقوله:

تبيت النجوم الزهر في حجراته

شوارع مثل اللؤلؤ المتبدد...»^(٢)

وقد ذكر نحو ذلك العجاج وأكثر المحدثون منه^(٣).

وتختص بعض معانيه الشعرية بأنها في الحين نفسه طريفة ومطروقة، لأنها تجمع بين كونها مما لم يتداوله الشعراء وكونها من المتردد الشائع في أشعاره أو مؤلفاته. فقولُه:

وكائن قد وردت بها غيراً

وللمهجات بالري ارتهان

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٤٨، وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٦٠. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٦٦٠.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٦٠- ٦٦١. وانظر أيضاً: ص ٦٦٦.

به غرقى النجوم فبين طاف وراسٍ يستسرُ ويستبانُ

يعني أن الممدوح يسري إلى أعدائه فيرد بخيله الغدران والنجوم مشرفة عليه،
و«قد كرر هذا المعنى في مواضع من شعره»^(١).

ويعد هذا النوع من التكرار المقصور على معانيه الخاصة استثماراً لما يمكن أن
يسمى بالذاكرة الشعرية المغلقة، وهي ذاكرة تبنى على اختراع المعنى ثم الرجوع إليه
لإعادة استعماله وترتيبه في القصائد الأخرى، وفي غير الشعر من المصنفات أحياناً.
فتصويره السيل في تشبيهه الدرع بالماء معنى غير عزيز في شعره^(٢)، وقوله
في بعض كلامه: «وما زال شوقي في القوة كهلاً وفي النماء والزيادة طفلاً»^(٣) لا
يختلف عن قوله:

فلا زلت بدرًا كاملاً في ضيائه
على أنه عند النماء هلال^(٤)

ومثل هذه المعاني المستمدة من معانيه المخترعة كثيرة في شعره^(٥).

والملاحظ أن تكرار المعاني ظاهرة تطرد في كل ما وصل إلينا من منظومه، لكن
إبراك المتلقي لها يختلف باختلاف المقصد من النظم، فالتكرار في أشعاره المجودة
خفي لا يدرك إلا بالخبرة والتأمل، لأن الشيخ بنى فيها المعاني المترددة بناءً تتباين
ألفاظه وسياقاته، وأقصد باختلاف السياق أن نفس المعنى قد يرد في مقطع مادم، ثم

(١) شرح البطلوسي/ شروح: ص ٢١٠. وانظر البيتين في: س.ز/ شروح: ص ٢٠٩.
(٢) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٧٥. وانظر قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٧٤: ووضعني لها حد
الشتاء وسيلها ...

(٣) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٠٦٥.

(٤) س.ز/ شروح: ص ١٠٦٥.

(٥) انظر: س.ز/ شروح: ص ١٩١٨، ١٩٢٢، ١٩٢٣، ١٩٣٠، ١٩٣٨، ١٩٥١، ١٩٥٤، ١٩٥٩، ١٩٦٣، ١٩٦٦،
١٩٦٨، ١٩٦٩، ١٩٩١، ٢٠١٤.

يرد في قصيدة أخرى في مقطع غزلي أو فخري... دون أن يكون ذلك مخللاً بالدلالة، لأن الغاية من صناعة المعنى ليست الإفهام والإفادة.

أما اللزوميات فالتكرار فيها جلي صريح، وبعض النقاد^(١) يعد ذلك مظهر تقصير فيها، إلا أن مؤاخذته على التقصير في ما اعترف هو نفسه بقصوره^(٢) يعد لغواً نقدياً، لأن الغاية من بناء معاني ديوان الصدق لم تكن فنية تعجيبية ولكن وعظية تنبيهية، وتنبيه الغافلين يقوم على الإفهام والإفادة، والتكرار سبيل المفهم إلى ذلك^(٣).

ومن بين ما ساعد على «افتضاح» المعاني المكررة في لزومياته قيّدان ألزما الشيخ بهما نفسه: أولهما البعد عن أغراض الشعر المألوفة وأكاذيبه الفنية والتقيد بموضوعات أخلاقية وأعظة، والثاني لزوم ما لا يلزم في بناء القوافي وتكلف المجيء بها على كل الحركات ومع كل الأوزان الخليلية.

فالتقيد الأول فرض عليه التحرك داخل حقل دلالي محدود تتجه كل معانيه نحو معنى كبير هو الفضيلة والخير، ولذا لم يكن له بد من أن يقصي كل ما لا يفيد هذا المعنى الكبير ويقتصر على التحذير من الدنيا وغدورها والتذكير بالتواب والعقاب وذنم تسلط الغرائز على النفوس، وعلى التأمل في حكمة الخالق وسفه المخلوق وما أشبه ذلك.

والتقيد بهذه الموضوعات المحدودة في ديوان التزم فيه الناظم في بناء القوافي بركوب كل حروف المعجم، كان يجعل تكرار المعاني ضرورة لا مفر من اللجوء إليها.

أما القيد الثاني فقد فرض عليه أن يلتجئ إلى نفس الألفاظ والوحدات المعجمية للتمكن من تغيير حركات القوافي أو أوزان اللزوميات في كل باب من أبواب الديوان.

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٨.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩، حيث قوله: «وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أن من سلك في هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به النظام لأنه يتوخى المصادقة ويطلب من الكلام البرة».

(٣) كما أوضح ذلك في قوله: يكررنني ليفهمني رجال ... كما كررت معنى مستعاداً. س. ز/ شروح: ص ٥٦٣.

وترديدها كان يلزمه - لتعذر الكذب الفني وضيق الحقل الدلالي - بتكرار نفس المعاني، كما يتضح من لزومه الغاء والراء في القافية وانتقاله من الكامل إلى المتقارب في قوله^(١) عن النسك الزائف:

وأعد قص الظفر شيمة ناسكٍ
والهند بعد مطيلة أظفارها

وقوله:

نَقَلْتُمُ لِنَسْكَ أَظْفَارُنَا
وطولت الهند أظفارها

ويبدو الشيخ في بعض لزومياته كأنه يحتال بتغيير العلاقات الدلالية لإخفاء التكرار عندما يقع في القوافي الموحدة الروي، ورغم ذلك يظل التكرار غير خفي كما نجد في قوله^(٢):

أغنى الأنعام تقيُّ في نرى جبلٍ
يرضى القليل ويأبى الوشي والتاجا
وأفقر الناس في دنياهم ملكٌ
يضحي إلى اللجب الجرار محتاجا
وقد علمت المنايا غير تاركةٍ
ليثًا بخفان أو ظبيًا بفرتاجا

وقوله:

لكون خلك في رمسٍ أعزله
من أن يكون مليكًا عاقد التاج
الملك يحتاج ألأفأ لتنصره
والميت ليس إلى خلق بمحتاج

(١) انظر على التوالي: اللزوم: ٥١١/١ و ٥١٨.

(٢) انظر على التوالي: نفسه: ٢٦٤/١ و ٢٦٨ و ٢٧٠.

وقوله:

ما عاقدُ الحبْلِ يبغِي بالضحي عضداً
إلا كصاحبِ ملكٍ عاقدِ التاجِ
وما رأينا صروفَ الدهرِ تاركةً
ليثاً بترجٍ ولا ظبيّاً بفرتاجٍ
العيشُ أفقرُ منا كل ذاتِ غنى
والموتُ أغنى بحق كل محتاجٍ

ومثل هذا التحايل لإخفاء تكرار المعاني كثير في لزومياته^(١).

ويرجع عمر فروخ تردد نفس المعنى في عدة لزوميات إلى كونها نظمت في أوقات متفاوتة^(٢)، وقد يكون ذلك صحيحاً، لكننا لا نعد هذا التكرار المفضوح تحولاً في تصويره لصناعة المعنى الشعري مرتبطاً بنظم اللزوم، فمعاني هذا الديوان جاءت لتفيد لا لتخيل وتعجب.

ولاختصاصه بالإفادة كانت المعاني المخترعة فيه جد قليلة، وقد أحصى الجندي^(٣) منها عدة نماذج كقوله:

ولو يرجى مع الشركاء خيرٌ

لما كان الإله بلا شريك^(٤)

(١) قارن مثلاً قوله: كم أحرز المال القيم بجده ... وسعى الحريص فعاد غير ممول. اللزوم: ٣٤٩/٢. بقوله: لا

تطلبن بآلة لك رفعة ... قلم البليغ بغير حظ مغزل. خزنة الصموي: ص ٤٣٥.

(٢) انظر حكيم المرة: ص ٦٨ - ٦٩.

(٣) انظر الجاسع في أخبار أبي العلاء: ص ١٢٢٢.

(٤) اللزوم: ٢٤٢/٢. ومما ذكره من معانيه المخترعة قوله:

كتجاوز العينين أن تتلاقيا ... وحجاز بينهما قصير جدار. اللزوم: ٥٩٤/١.

وقوله: ورأيت شر الجار يشمل جاره ... كرحى الفم انتزعت بنوب اللؤلؤ. اللزوم: ٣٤٩/٢.

لكن الأثر الفني لهذا الاختراع يظل ضعيفا في اللزوم لأنه لم يرد لغاية شعرية جمالية، ولكن لغاية حجاجية وعظمية، أما شعرية معانيه المخترعة فتظهر في أشعاره المجودة أي سقطياته ودرعياته.

إن الابتكار والابتداع في الشعر - لدى أبي العلاء - باب لا يسده تأخر زمان^(١) الشاعر إذا ما سلمت غريزته واتسعت خبرته بالصناعة، ولم يكن شغفه بشعر أبي تمام إلا إعجاباً بمعانيه المبتدعة الطريفة^(٢) وقد أثبت بما ولده وابتكره أنه قادر رغم كونه الأخير زمانه على المزاجية بين استثمار الذاكرة الشعرية وابتداع الطريف المخترع من الدلالات الشعرية، والمجيء بما لم تستطعه الأوائل من التشبيهات والصور.

وقد اعترف له معظم النقاد القدماء^(٣) بالتبريز في توليد المعاني الشعرية، لأنه سلك فيها مسالك فنية لطيفة تفرد بها دون غيره من فحول الشعر وحذاقه.

وقد صارت طريقته في توليد المعاني واختراعها نمونجاً مجسداً لمفاهيم بعض المصطلحات البديعية التي ذكرها المتأخرون^(٤) كحسن الاتباع والتلفيق.

ويتضح بتتبع المعاني المبتكرة في شعره الموجد أنه كان يعتمد على أساليب فنية مختلفة للوصول إلى الطرافة يمكن تلخيصها في: المناقضة والعكس، والتوليد والاختراع الصرف.

وتقوم الطريقة الأولى على طرافة المخالفة ونقل المتلقي مما تعود سماعه إلى معنى يستمد جذبه من مناقضة المعتاد كقوله راثيا أباه:

فليتك في جفني موارى نزاها

بتلك السجايا عن حشايا وعن ضبني

(١) انظر رسالة الففران: ص ٣٢٣.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٩٥ - ١٩٩ و ١١٦ - ١٣٦.

(٤) انظر تحرير التحبير: ص ٤٨١، والعمدة: ٢/٢٨٩، وللطرب من أشعار أهل العرب: ص ٥٩.

فقد نزهه عن أن يكون في حشاه «لأن الحشا موضع الأقدار، وكأنه أراد أن يناقض من تقدم من الشعراء لأن من شأنهم أن يصفوا أن أحببتهم في أحشائهم كما قال أبو الطيب: (فإن تك في قبر فإنك في الحشى...) وكما قال الرضي: (...لصيرت أحشائي لأعظمه قبراً)»^(١).

ومن عادة الشعراء أن يعبروا عن النوال الوفير الذي ينتظرهم من خلال البرق الذي يلمع داعياً إياهم إلى حيث جود الممدوح^(٢)، لكن الشيخ يكسب هذا المعنى المطروق طرافة بعكسه وجعل البرق يتظاهر بالنوم ولا يلمع مؤثراً الشاعر وصحبه من النوال، فلما ناموا راح يستدعي الأبعاد:

تخاعسَ البرقُ أي لا أستطيع سرى

فنام صحبي وامسى يقطع البيدا

كانه غارَ منا أن نُصاحبه

وخافَ أن نتقاضاك المواعيدا^(٣)

والملاحظ أنه يحقق هذه الطريقة أحياناً بعكس معانيه المخترعة نفسها، فهو يشبه مثلاً الهلال بالمخلب في قوله:

واهجم على جنح الدجى ولو أنه

أسدٌ يصول من الهلال بمخلب^(٤)

ثم يعود إلى نفس المعنى في قصيدة لاحقة فيعكس الصورة مشبها مخلب الأسد بالهلال:

وقد وطئ الحصى ببني بدوي

صغارٍ ما قريبٌ من التمام^(٥)

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٩٣٧. وانظر البيت في: س. ز. شروح: ص ٩٣٦.

(٢) كقول بعضهم: وما زال يبرق لي داعياً ... هلم لرغد وواد خصب. انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٠٩٩.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٠٩٨.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١١٣٢.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٤٤٠.

أما التوليد فقد كان الطريق التي برهن بها الشيخ على أن الشاعر الحاذق يستطيع أن يستخرج المعنى الطريف من المعنى المطروق نفسه، وقد يكون المعنى الأسبق في ظاهره نهاية وغاية في التصوير لا توحى بأي معنى يولد بعدها، لكن الشيخ بحسه الشعري اللطيف يجد فيه تنبيهاً على معانٍ أخرى تكمن طرافتها في تولدها من صور يعرفها كل الشعراء، فصورة الليل وهو يخلع حلي النجوم خوفاً من لصوص البلاد التي يمر بها، في قوله:

أو ما رأيت الليل يلقي شهبه

حتى تجاوزها بحلة عاطلٍ

معنى في غاية الطرافة، إلا أنه مولد من معنى آخر نبهه عليه^(١) شعر لأبي الطيب^(٢). ومثل ذلك قوله:

إذا سميته في أرض جذب

نزلت وكل رابية خوان

فالمنبه عليه قول أبي الطيب:

كانا أرادنا شكرنا الأرض عنده

فلم يخلنا جو هبطناه من رفد^(٣)

ويتبين من مخترعاته المولدة من معاني غيره أنه كان يمتلك خبرة واسعة بأساليب التوليد الشعري، فاستجابته الفنية للمعاني المنبهة كانت تختلف وتتنوع بتنوع القصائد فتتعدد لذلك الطرائق التي يبني عليها معانيه المولدة.

(١) انظر شرح البلاغيوسي/ شروح: ص ٧٣٥ وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: كأن نجوم الليل خافت مغاره ... فمدت عليه من عجائته حجاباً. ديوانه: ١٩٥/١. وكذا قوله: يرمي النجوم بعيني من يحاولها ... كئنه سلب في عين مسلوب. ديوانه: ٢٩٩/١.

(٣) انظر ديوانه: ١٦٦/٢، وشرح البلاغيوسي / شروح: ص ٢٢٢. وانظر بيت السقوط في: س. ز. / شروح: ص ٢٢٢.

ومن هذه الطرائق إعادة بناء المعنى السابق وصياغة عناصره صياغة جديدة تكسبه طرافة تنسي الأول، فقد وصف ابن المعتز الثريا فأحسن^(١)، ونظر أبو العلاء إلى نفس المعنى فولد منه صورة الثريا وهي تبتهج لشبهها قرط الحبيبة:

قريطية الأخوال المبح قرطها

فسر الثريا أنها أبداً قرط^(٢)

ومنها الزيادة على المعنى المطروق زيادة تخرجه من الشيع والابتدال إلى طرافة يلبس بها لباس الجدة ويستعيد تأثيره التعجيبى، فالشعراء قبله كانوا يكثر من تشبيه الدموع بالمطروالغمام، وقد سلك مسلكهم في قوله:

فمن الغمام لو علمت غمامة

سوداء هدباها نظير الهيدب

لكن الزيادة التي زأها من تشبيه هدب العين بهيدب السحاب، لا يحفظ فيها النقد شيئاً لأحد المتقدمين^(٣).

وقد لاحظ بعضهم أن زياداته على معاني الشعراء السابقين تقترب بتفوقه عليهم وتغطيتهم على ما ذكره، كقوله:

كان بيوته الشهب السواري

فكل قصيدة فلك مداد

ومقصوده أن القصائد في سيرورتها تشبه الأفلاك، وقد «ذكر الشعراء نحو هذا المعنى، ولكنهم لم يبلغوا هذا المبلغ»^(٤).

(١) قوله: في الشرق كفس وفي مغاربها ... قرط وفي وسط السماء قدم. انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦١٤

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٦١٣. انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦١٤.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١١٢٦. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ١١٢٥.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨١١. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٨١١.

وقد تكون هذه الزيادة على معنى اخترعه غيره فتكون حينذاك لدى النقاد نوعاً من حسن الاتباع^(١)، وقد كان أبو العلاء لديهم ممن حذقوا هذا الفن^(٢).

ويذكر النقاد من طرائقه في التوليد الالتقاط والتلفيق، وهو أن ينشر الشاعر «المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مولداً يكون فيه كالمخترع، وينظر به إلى جميع تلك المعاني فيقوم وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته»^(٣).

وقد عدوا الشيخ من البارعين في هذه الطريقة^(٤)، ويتضح من وقوف النقاد القدماء عند معانيه المولدة أنهم كانوا يحارون أمام قدرته على تقديم المعنى المولد في صورة المخترع الذي لم يسبق إليه، فيترددون في الجزم بأنه جديد غير معروف أو مولد من غيره، ويصفونه بأنه «غير معروف» معروف.

فالبطلانيوسي يصرح بأنه لا يحفظ في تشبيهه هذب العين بهيدب السحاب لغير أبي العلاء من الشعراء، ثم يصف نفس المعنى بأنه مضمن في تشبيهاتهم مفهوم من فحوى عباراتهم، فقد جعل أبو الطيب الدموع في بيت له^(٥) سوانلاً من جفون كالسحاب، وهو في رأي الناقد «وإن لم يصرح بتشبيهه هذب العين بهيدب السحاب، فإنه مفهوم من فحواه مضمن في معناه»^(٦).

وقد أبدى نفس الحيرة في قوله: «أما تشبيهه الكلام بالدر^(٧) فكثير قد تجاذبه الناس قديماً وحديثاً، وأما تشبيه المعنى تحت اللفظ بالماء تحت الحباب فلا أعرف له

(١) انظر تحرير التحبير: ص ٤٨١ - ٤٨٧.

(٢) انظر في زيادته على بيت للبحري: تحرير التحبير: ص ٤٨١.

(٣) للطرب من أشعار أهل المغرب: ص ٥٩.

(٤) يعد إحسان عباس قراصة الذهب لابن رشيق أول دراسة لطريقة أبي العلاء في تلفيق المعنى الواحد من عدة أبيات لغيره. انظر تاريخ النقد الأدبي: ص ٤٩٩.

(٥) قوله: سقيته عبرات ظلها مطراً ... سوانلاً من جفون ظلها سحبا. ديوانه. ٢٣٧/١.

(٦) شرح البطلانيوسي/ شروح: ص ١١٢٦.

(٧) يقصد قول الشيخ: كلم كخلم العقد بحسن تحته ... معناه حسن الماء تحت حبابه. سن. ز/ شروح: ص ٧١٨.

نظيرًا في شيء من شعر المتقدمين ولا المتأخرين، وقد أشار الشعراء إليه وإن كانوا لم ينصوا عليه لأن الكلام والحباب يشبهان جميعا بالدر، فولد أبو العلاء من ذلك أن شبه الكلام بالحباب، لأن الشيء إذا أشبه الشيء فقد أشبه ما يشبهه^(١).

وتدل هذه الحيرة على أن الشيخ لم يكن يكتفي بتوليد المعاني من الأشعار التي يكون تنبيهها على المعنى الطريف بينًا قويًا، ولكنه كان يولدها أيضًا حتى مما خفي فيها وقل، و«الشاعر إذا كان ذا ذكاء كفاه أقل تنبيه وأيسر إيماء»^(٢).

أما المخترع الصرف فنقصد به معانيه المبتدعة التي عجز النقاد عن ردها إلى أصول دلالية سابقة يمكن أن تكون قد ولدت منها، فاعترفوا بأنها من مخترعاته التي لم يسبق إليها شاعر قبله.

وتعد عبارة «لا أحفظها لغيره»^(٣) وما أشبهها تنبيهًا مقصودًا على صراحة الاختراع في بعض أبياته، فقول الشيخ:

كَانَ تَرَابُ الْأَرْضِ لَمْ يَرْضَ عِزَّهَا

فَأَصْعَدَ يَبْغِي فِي السَّمَاءِ جَوَارًا

معنى لم يسبق إليه كما يتبين من قول البطليوسي: «هذا معنى مليح في ارتفاع الغبار، ولا أحفظ له نظيرًا في ما رأيته من الأشعار»^(٤).

والمعاني التي اعترف النقاد بأنهم لا يحفظون لها نظائر في ما رأوه كثيرة في شعره^(٥).

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٨ - ٧١٩.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧١٩.

(٣) انظر مثلاً: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٣١.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٦٣٦.

(٥) انظر مثلاً قوله: لم يبل من كبرة ولكن ... يبلى على طيه الجديد. س. ز/ شروح: ص ٦٥٣. وانظر شرح البطليوسي: نفس الصفحة. وقوله: فما وهبت الذي يعرفن من خلق ... لكن سمحت بما ينكرن من درر. س. ز/ شروح: ص ١٢٤، و: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٥.

وقد يكتفى بعبارة «معنى بديع» كما جاء في شرح الخوارزمي لبيت السقط:
والعيسُ اقتلُ ما يكون لها الصدى
والماءُ فوق ظهورها محمول^(١)

أو بما سوى ذلك من الأوصاف الدالة على صراحة الاختراع، فالغاية منها كلها التسليم للشيخ بأنه أبو عذرة معانيه المخترعة، إلا أن ما يميز هذه الأوصاف أنها كادت تكون مقصورة على معاني السقطيات والدرعيات.

II - بين الصحة المنطقية واللعب الشعري:

قبل أن ينحو الشعراء بالمعاني أو بعضها نحو التعجيب والتخيل، يكون منطلقهم في بنائها منطلقاً لغوياً يجعل التحكم في الدلالة للعلاقات والمقاييس النحوية المنطقية التي تتحكم في دلالات كل أصناف الكلام أي الأبنية اللفظية التي يراد بها الإفادة والإنهام، ولذلك لم تخرج عيوب المعنى التي حذر منها النقاد الشعراء - في معظمها - عن العيوب العامة^(٢) كالاستحالة والتناقض وإيقاع المتنوع ومخالفة العرف ونسبة الشيء إلى ما ليس منه، وكفساد التقسيم والمقابلات والتفسير وما سوى ذلك من أنواع الاختلال المنطقي الذي يمكن أن يلحق المعاني فيخل بثنائية الإنهام والفهم.

وإذا كان الشيخ قد جعل من تعجيبيه المعاني سبيلاً إلى إلباسها الثوب الشعري، فإن افتخاره بحرصه في بنائها وصياغتها على التهذيب والانتقاد^(٣)، شاهد على أنه كان مقتنعاً بأن الأساس المنطقي أصل لا تستغني عنه شعرية التخيل والتعجيب، ولا تتأتى بدونه، لأن جمالية كل الأساليب التي تتحقق بها إنما تبرز بقياسها إلى ما يجاورها من أبنية لغوية تظل مفيدة مفهومة حتى عندما يبدأ الشاعر في تعديد مراحل الفهم لدى المتلقي لجعل المعاني تنتج دلالات تكون هي نفسها موصلة إلى دلالات ثانية.

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٨٠. وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٨٠.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٢٢٦.

(٣) انظر قوله: من اللاتي أمد بهن طبع ... وهن بهن فكر وانتقاد. س. ز. / شروح: ص ٢٢٣.

ويتبين من مختلف النصوص التي تعرض فيها الشيخ لصحة المعاني أن افتضاح الخل الذي يلحق البناء الدلالي للشعر إنما يكون عند التلقي، لكن مصدره يختلف لأنه كما يعود إلى إخلال الشاعر ببناء معانيه يعود أحياناً إلى سوء التأويل وعجز المتلقين رواة ونساختاً وربما شراحاً ونقاداً عن الاقتراب من البناء الدلالي الأصلي الذي قصد إليه الشاعر.

ولا يعد مثل هذا العجز شاهداً بالضرورة على قلة خبرة المتلقي أو قصور علمه، فقول أبي الطيب (ويسهر القوم جراها ويختصم)، واعتراف شراح الشعر - والشيخ أحدهم^(١) - بتعدد المعاني التي يمكن أن تفهم من البيت الواحد^(٢)، دليل على أن الشعراء لم يكونوا يملكون القدرة المطلقة على صون معانيهم بعد بنائها من عبث المتلقي بها، وتأويلها وصرفها عن المراد منها.

وقد أوضح الشيخ أن الغموض الذي يحول دون فهم معاني شعر أبي تمام لا يعود فحسب إلى طريقته الخاصة في صياغتها، ولكنه يعود أيضاً إلى أن الرواة قد غيروها عن أصلها.

ومظاهر الاختلال التي تصيب المعاني الشعرية متعددة ومتنوعة، ولا نعثر في مؤلفات الشيخ وأبوابها على ما يفيد أنه خصها بتصنيف مدرسي منظم، لكن الإشارات المتناثرة في شروحه ورسائله تبين عن أنه كان يولي هذا البناء عناية فنية نقدية لا تقل كثيراً عن عنايته بالأوزان والقوافي وإن لم تبلغ مبلغها من حيث الكم.

ومن بين مظاهر الاختلال التي تعرض لها إفادة الكلام معاني غير التي يتوقعها المتلقي ويقصد إليها الشاعر لعدم إحكام البناء أو عدم مراعاتها المقام.

(١) انظر زجر النابح: ص ٤٣، حيث قوله يشرح بيتاً من اللزوم... وأما نفي الزهد عن بني آدم فيحتمل وجهين ...
(٢) انظر خاتمة شرح التبريزي/ شروح: ص ٢٠٣٤ / الهامش ١. وانظر في ما يأتي للبحث الخاص بالمعنى الهولاني.

والاحتراز في مثل هذه المعاني هو سبيل الشعراء إلى البعد عن مثل هذه المزالق كما يتضح من قوله في الحوار الذي تخيله بين ابن القارح والنابعة الذبياني: «يا أبا أمانة، إنك لحصيف الرأي لبيب فكيف حسَّن لك لبك أن تقول للنعمان بن المنذر:

زَعَمَ الهمامُ بأنَّ فأها باردُ

عَذِبُ إذا ما ذُقته قلت ازدبِ

زَعَمَ الهمامُ ولم أذقه بانهُ

يُشفَى ببردٍ لثابتها العطشُ الصدي

ثم استمر بك القول حتى أنكره عليك خاصة وعامة. فيقول النابعة بذكاء وفهم: لقد ظلمني من عاب علي، ولو أنصف لعلم أنني احتزرت أشد احتراز، وذلك أن النعمان كان مستهترا بتلك المرأة فأمرني أن أذكرها في شعري، فأدرت ذلك في خلدي فقلت: إن وصفتها وصفاً مطلقاً جاز أن يكون بغيرها معلقاً، وخشيت أن أذكر اسمها في النظم فلا يكون ذلك موافقاً للملك لأن الملوك يأنفون من تسمية نساءهم، فرأيت أن أسند الصفة إليه فأقول: زعم الهمام، إذ كنت لو تركت ذكره لظن السامع أن صفتي على المشاهدة. والأبيات التي جاءت بعد داخلة في وصف الهمام فمن تأمل المعنى وجده غير مختل»^(١).

ومنها مخالفة المشهور وهو عيب قريب مما أسماه قدامة مخالفة العرف^(٢)، وذلك كجعل أبي الطيب الغارة بالليل^(٣)، و«عندهم أن الغارة لا تكون إلا في وجه الصبح وأول النهار... وقد جاءت الغارة في الليل، جاء بها عبد الله بن قيس الرقيات، وهو ممن يضعف شعره عن شعر غيره»^(٤).

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٤.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٢٤٤.

(٣) قوله: شنتت بها الغارات حتى تركتها... وجفن الذي خلف القرنجة ساهد. ديوانه: ٢٩٦/٨.

(٤) اللامع العزيزي/ للوضوح: ص ٢٢٤.

ولعل الاستحالة في رأيه هي أشنع ما يلحق المعاني من عيوب، ومفهومها لدى النقاد أن يجمع بين الشيء ومقابله من جهة واحدة^(١)، والغالب على مفهومها - لدى الشيخ - التناقض ونسبة الموصوف إلى صفة تضاده، ويوضح ذلك في قوله عن نفسه:

أشهد أنني رجل ناقص
لا أدعي الفضل ولا أنتجل
جئت كما شاء الذي صاغني
ومن يصفني بجميلٍ جِل^(٢)

أو أن ينعته بصفتين متناقضتين كجعل الحمامة مغنية ونائحة، و«هذان القولان متناقضان، أحدهما وصف بالفرح والآخر وصف بالحنن»^(٣)، أو بإثبات الصفة للموصوف ثم نفيها عنه دون جمع بين أول الكلام وآخره ولا نظر في ما قيل ثم نفي، فيكون المتكلم كاتباً نفسه فيما قاله كما قال الشاعر:

فإنك لم تبعد على متعهدٍ
بلى كل من تحت التراب بعيد^(٤)

ويبدو أن الشيخ كان يميل إلى التفريق بين مفهوم الاستحالة ومفهوم التناقض لأن الكلام قد يتناقض دون أن يستحيل، ومن ذلك - لديه - قول البحري:
تصونُ بنو العباسِ سطوةَ بأسه
لشغبٍ عدى يعتاد أو حادثٍ يعرفو

فعبارة «بنو العباس» في البيت إذا رفعت فالمعنى مطرد، وهو الذي قصده القائل، ويشهد بذلك قوله: «لشغبٍ عدى يعتاد».

(١) نقد الشعر: ص ٣٣٢.

(٢) اللزوم: ٣٧١/٢.

(٣) الصامِل والشاحج: ص ٢٥٦.

(٤) نفسه: ص ٢٩٠. وانظر في نفس الصفحة قول زهير: فإنك لم تبعد على متعهد xx بلى كل من تحت التراب بعيد.

وإذا نصبت «بنو العباس» تناقض المعنى إلا أنه ليس بمستحيل، إذ كان يجعل سطوته لأجل الشغب والحادث، والمعنى الأول أفخر لبني العباس والثاني أفخم للممدوح»^(١).

ومقصود الشيخ من نفي الاستحالة عن التناقض أن المدح يظل متحققاً وأن جهته هي التي تتغير، ويعني بالاستحالة والإحالة غياب المعنى مطلقاً لاختلال التفصيل اللغوي في ذهن السامع أو سمعه:

معانيه محيلات المعاني

كبيت الشعر قُطِعَ بالعروض^(٢)

واستحالة المعنى خلل يجر الشاعر إليه تهاونه في إحكام بناء العلاقات المنطقية لكلامه، وقد يجره إليه رغبته في التعجيب والتخييل عن طريق المبالغة، كقول أبي تمام:

أعطِ الرئاسةَ من يدك فلم تزلْ

من قبل أن تُدعى الرئيسَ رئيساً

فالمعنى «أن الرئاسة محتاجة إليك فتفضل عليها بالعطية كما تعطي غيرها من الناس، وهذا من دعوى الشعراء التي لا تصح إذ كان مستحيلاً أن يقال للرجل ما زلت أميراً فأنت مستغن عن الإمارة، وهو لم يسم بذلك الاسم إلا والإمارة معه وفيه»^(٣).

لكن الاستحالة قد تصيب المعنى أيضاً لسوء تأويل المتلقي للبناء الشعري ومعانيه كعد «سائمة» حالاً في أحد أبيات البحري^(٤)، فالحليق «شياه صغار يكن بالحجاز... فينبغي أن تنصب سائمة بأرى، ولا يجوز أن تكون حالاً من البقر، لأنه لو كان كذلك لاستحال المعنى إذ كان التقدير يصير: لم أر كالبقر الأغفال من الحليق، والبقر ليست من هذا الجنس»^(٥).

(١) عبث الوليد: ص ١٠٩. وانظر بيت البحري في ديوانه: ٨٤٥/٢، وفيه: يصون.

(٢) اللزوم: ٩٣/٢.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام. ٢٧٠/٢ - ٢٧١.

(٤) قوله: لم أر كالبقر الأغفال سائمة ... من الحليق لم تحفظ من الديب. ديوانه: ٩٤ / ١، وعبث الوليد: ص ٤٧.

(٥) عبث الوليد: ص ٤٧.

ومثل ذلك لدى الشيخ نسبة القصر إلى الليل في بيت للراعي^(١) فالشاعر لا يريد «وما تزداد قصرًا، لأن ذلك مستحيل إذ كان قد وصفه بالطول، وإنما يريد أنه يزداد طولاً وليس ذلك لأنه قصير»^(٢).

والصحة هي المصطلح الذي يصف به الشيخ وغيره المعاني إذا سلمت من الفساد استحالة كان أم تناقضاً أم مخالفة للعرف، لكنه اصطلاح لا يحيل على وجه نقدي ثابت تنسب إليه كل المعاني التي تنعت بأنها صحيحة، وأعني بهذا أن الصحة - لدى الشيخ - ليست مرادفاً للجودة ولكنها شرط في سلوك مسلك التجويد، لأن المعاني الصحيحة التي يمكن أن تفهم من الكلام تختلف من حيث درجاتها وتتنوع فتكون رغم اشتراكها في الصحة متفاوتة من حيث التردد^(٣) والقلّة والابتدال والاصطباغ المستحسن بمذهب الشاعر^(٤) والضعف^(٥) التوسط^(٦) والجودة^(٧) والقرب والبعد^(٨) والاعتدال والمبالغة^(٩)... وأضعف مراتب الصحة لئيه ما قارب الفساد والاستحالة، وأجودها ما كانت قوتها تابعة لما في المعاني من تصوير ومبالغة على مذهب الشعراء. فمعنى «تراها» في أحد أبيات أبي تمام^(١٠) - في رأي الشيخ - «يصح على مذهب الشعراء والمبالغة في الأوصاف...»^(١١).

(١) قوله: يا أهل ما بال هذا الليل في صفر... يزداد طولاً وما يزداد من قصر. ديوانه: ص ٨٦، وعبث الوليد: ص ١٩٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٩٣.

(٣) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١.

(٤) انظر قول الشيخ في عبث الوليد: ص ١٧٨: «كان في الأصل: إن لم يمثل، والمعنى صحيح... وفي الحاشية: إن لم تميل روية، وهو أشبه بكلام أبي عباد»، وانظر قوله في ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٢/٣: «قله معنى صحيح يستحسن على مذهب الطائي».

(٥) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٤/١ - ٤٥.

(٦) انظر عبث الوليد: ص ١٣٦.

(٧) نفسه: ص ١٣٦ و ٢١٣ حيث قوله: «وإن روي أبد بالبدال غير معجمة فهو صحيح جيد».

(٨) نفسه: ص ١٥٦، ١٧٦.

(٩) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(١٠) قوله: أو ما تراها ما تراها هزة... تشأى العيون تعجرفاً وذميلاً. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(١١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

وبين الصحة والفساد يكون المعاني أحياناً في منزلة تعلو على الفاسد وتنزل عن الصحيح فيصفه بالسائغ^(١) الذي لا وجه له، وقد يوغل في الاختلال فيصفه بأنه ليس بشيء^(٢)، أو بأن البناء لا معنى له^(٣) أو غير معروف^(٤).

إن صحة المعاني كانت من بين ما احتج به الشيخ على قوة شاعرية الأمير ابن أبي حصينة، ولذلك لا نتوقع ممن حكم هذا المعيار أن يكون متساهلاً في البناء المنطقي لمعانيه، وإذا نحن استثنينا الاضطراب الدلالي الذي أصاب بعض سقطياته نتيجة ما حذفه منها هو نفسه في مرحلة التوبة من الشعر، فإن أشعاره تخلو أو تكاد مما يمكن أن يعد معاني فاسدة، ومن آياته النادرة التي بدت كالمضطربة المعنى قوله:

إن يكن عيـدهم بغير هلالٍ
فالـهلالُ المـضيء وجه الأمير

فهذا «البيت معيب عند أهل النقد لأنه قال قبل هذا: «أنت شمس الضحى» ثم شبهه هاهنا بالهلال، فحطه مراتب كثيرة عما أعطاه أولاً»^(٥).

وما توهمه بعض المتلقين فساداً في معانيه لم يكن إلا سوء تأويل لبناء جملة الشعرية كما يتبين من تحذير الخوارزمي من مثل ذلك في قوله شارحاً بيت السقط:

وما نلتُ مالا قط إلا ومال بي
ولا درهماً إلا ودر به الهـم

«فإن قلت: فهل يجوز أن يكون قوله «إلا ومال بي» في محل النصب على الحال، قلت: يمتنع ذلك لأن الحمل عليه يفسد المعنى، وذلك أنه يقتضي أن يكون للمال حالان:

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧/١. وانظر رد المستوفى عليه بأنه إذا جعل البناء سائغاً على المعنى فقد وُجد له وجه وإن كان ضعيفاً. الهامش ١.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٥٦ و ٢٢٠ - ٢٢١.

(٣) نفسه: ص ١٦٥.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٤٩/١.

(٥) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢٣٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

حال يميل فيها بصاحبه إلى الطغيان وحال لا يميل، فيكون المعنى حينئذ في بيت أبي العلاء «أني ما أصبت ما لا إلا في حال ميله بي، وذلك بين البطلان»^(١). وهذا التحذير نظير منع الشيخ نصب «سائمة» على الحال في بيت البحري المذكور دفعاً لاستحالة المعنى. ويبدو أن خبرة الشيخ بالحقول الدلالية المتعددة لنفس الوحدة المعجمية، وبناء المعنى على واحد منها كان يجعل بعض معانيه مشوباً بشبهة الفساد والاختلال كما يتبين من استعماله لفظة «خوان» في بيت له^(٢)، فقد «ذكر بعض اللغويين أن المائدة ما كان عليه طعام، والخوان ما لا طعام عليه، وقال بعضهم: هما سواء، وعلى هذا يصح بيت أبي العلاء»^(٣).

وقد فطن الشيخ نفسه إلى هذه الشبهة في استعماله لفظة الشذا عند ذكره المسك^(٤) فنبه على أنه قصد بها اللون لا الرائحة، واحتج لاختياره لما نقله المفضل بن سلمة في كتاب الطيب^(٥).

وقد كانت هذه الشبهات الدلالية تدفع الشراح أحياناً إلى بيان وجه الصحة في ما يلتبس، كما يتبين من قول الخوارزمي مؤولاً معنى عقاب في أحد أبيات الشيخ^(٦): «فإن قلت: العقاب إنما يكون في البهائم لأنه ظلع يأخذ في قوائم الدابة... فكيف جعله أبو العلاء في العقول؟ قلت: يريد أن الخمر تمسخ العقل فتجعله بهيمة ظالعة»^(٧).

إلى أن مثل هذا الاشتباه كان أضعف من أن يشكك في قدرة الشيخ على تطويع المعاني، فالناظر في معانيه الشعرية يجد فيها ما يدل على أنه لم يكن يكتفي فيها بتجنب الفساد فحسب، ولكنه كان يتعدى ذلك إلى إحكام بناء دقائقها إحكاماً لا يتأتى إلا للحذاق من الشعراء كما يتضح من قوله ناسباً قول الشعر إلى المسن من الإيل:

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٥٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: إذا سميت في أرض جذب ... نزلت وكل رابية خوان. س. ز/ شروح: ص ٢٢٢.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢٢٢.

(٤) قوله: وتحسدك البيض الحوالي قلادة ... بجيدك فيها من شذا المسك تمثال. سقط الزند/ شروح: ص ١٢٤٢.

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٥٣ ب/ تحقيق: ص ١٥٦.

(٦) قوله: وحرمت شرب الراح لا خوف سائط ... ولكنها ترمي العقول بعقاب. س. ز/ شروح: ص ١٨٣٨.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٣٨. وانظر تعليقه وجه نصب «شمالاً» في بيت درعي: نفسه: ص ١٨٦٥.

أمن قيل عود رازم أم رواية اتتهن عن عم لهن وخال

و«إنما خص العود من الإيل بقول الشعر دون البكارة لمعنيين: أحدهما مكانته من السن، فجعله لذلك بمنزلة من يُصغى إلى قوله من الكهول. والثاني أن العرب تسمي الجمل البازل الذي قد اعتاد الأسفار عالمًا.

وروى أن ابنة الخُس قيل لها: أي الإيل خير؟ فقالت: «العالم السَّجَل، الراحلة الفحل» فلما كان يوصف بالعلم كانت نسبة الشعر إليه أولى وأليق بما نهب إليه من هذا المعنى. وهذا من الحذف بمقاطع الكلام وتوفية الشعر ما يليق به من الأقسام^(١)، وفي كل تلك شهادة على أن تغيير العلاقات المنطقية في معانيه لا يعد إخلالاً أدى إليه قصور في الشاعرية ولكنه مظهر لصنوف للعب الشعري الذي يخرج إليه الشاعر بعد إحكام البناء المنطقي العام.

واللعب الشعري حركة فنية طليقة فوق بساط العلاقات المنطقية يسعى الشاعر من خلالها إلى التأثير في المتلقي وإخراجه من مقام «فهم الكلام» إلى مقام «التلقي الشعري»، وصنوف هذا اللعب الدلالي الشعري مختلفة ومتعددة، لكنها ترد في مجملها إلى أربعة مظاهر فنية متداخلة هي: لعبة التعمية والتصريح، ولعبة المبالغة والاعتدال، ولعبة المعنى الهيولاني والدلالة البيئية، ولعبة التخيل والاعتدال.

١ - لعبة التعمية والتصريح: يذكر الشيخ أن استبهام بعض المؤلفات وغموضها يكون لبعد المعجم الذي يستعمله المصنف أو لقصدته إلى إبهامها أو لتصحيف يقع فيها أو سقط يسقط منها فيكون الإخلال بالمقصود أعظم و«معناه أبعد عن الإبانة»^(٢).

(١) شرح البطلوسي/ شروح: ص ١١٨٧. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٨٧.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩.

ولا يخرج الشعر عن هذا الحكم، فالغموض الذي قد يكتنف بعض الأشعار يمكن أن يكون راجعاً إلى طريقة الشاعر في النظم، كأن يكثر من الاستعارات ويفرط في استعمال الغريب الحوشي والتراكيب المتعازلة، أو إلى عبث النساخ والرواة بالأصل، أو إلى جهل المتلقي وقلة خبرته بقوانين الصناعة، وقد يكون راجعاً إلى أن الشاعر يعتمد تعمية المعنى ويقصدها.

ولعبة التعمية التي نتحدث عنها تنتسب إلى الاحتمال الأخير، فثقافة الشيخ المتنوعة وخبرته بصناعة الشعر جعلت أشعاره تستغل وتستبهم على كثير من المتلقين، لتشابه دقائق الصناعة فيها وخصوصية مشاربها، لكن هذا الاستغراق لا يعد لعباً شعرياً لأنه يرتبط بطريقته في النظم ومتأصل فيها كما ذكر شراح^(١) شعره، أما الغموض أو التعمية التي نصفها باللعب فهي ما قصد الشيخ إلى إبهامه لغاية فنية تعجيبيه أو أخرى فكرية وقائية.

ويظهر أن الشيخ كان يفرق بين الغموض المتكلف الذي ينفر المتلقين من الشعر، وبين التعمية الفنية التي تشدهم إليه وتحببهم فيه، وقد عد من المتكلف غير المحمود عويس أبي حزام العكلي الذي «كان يكثر من الغريب في شعره فلا يفهمه إلا العلماء»^(٢)، وكذا طلاس أبي الطيب في قوله المشهور^(٣) الذي ضاق بما فيه حتى أنكره^(٤) من يعرفه.

ومثل هذا في الخفاء تلبيس الكلام بوضع عناصره في غير موضعها^(٥)، وموقفه هذا لا يختلف عما ذهب إليه بعض النقاد من أن المعاني إذا كثرت في البيت

(١) انظر التنوير: ٨ / ٤، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٦٧ / ١ تحقيق: ص ١٩٢، وانظر التنوير: ٨٩/٢.

(٣) قوله: عش لبق اسم قد جد مر أنه ر ف سر نل. ديوانه: ٢١٢/٣، والعمدة: ٣٠/١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٥) نفسه: ص ٦٣١ حيث يشير إلى قول القائل: فأصبحت بعد خط بهجتها ... كن خطا رسموها قلما.

الواحد كانت حشواً، واشتغل «الذهن بالغوص عليها فمنع الذوق من استيفاء مدركه من البلاغة»^(١).

ويبدو ولع الشيخ بلعبة الإيهام وتعمية المعنى واضحاً في مختلف مؤلفاته، والمصنفاتُ المفاتيح التي كان يضعها لفق رموزها شاهد على أنه كان يستلذ هذه اللعبة.

وإذا كان جامع الأوزان يعد الديوان الذي أفرغ فيه الشيخ خبرته بصناعة الألفاظ، فإن انفصال بعض أبياته عن هذا الديوان أو عما يشبهه، وورودها في سياق غير معروف، جعلاً بعض الدارسين يحار أمامها قبل أن يعدها هلوسة، وأقصد قول الشيخ:

شهدت بأن الكلبَ ليس بنابح
بقيئاً وأن الليث في الغاب ما زار
وأن قريشاً ليس منها خليفة
وأن أبا بكر شكاً الحيف من عمر
وأن علياً لم يصلِّ بصحبه
وما هو والله العظيم من البشر^(٢)

فهذه الأبيات التي رواها القفطي شبيهة في رأي الجندي بهذيان المصوم^(٣)، وما يصفه الناقد بالهذيان ليس إلا إلغازاً شبيهاً بما قاله الشيخ في الجامع نفسه^(٤)، ويقول في الصاهل والشاحج: «العلم يدل على أن الحسن صلى الله عليه لم ير الحسين قط، وأن الحسين صلى الله عليه لم ير الحسن قط... إنما الحسن والحسين كئيبا رمل ألغزتهما عن الحسن والحسين صلى الله عليهما»^(٥).

(١) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥، والوساطة: ص ١٩.

(٢) إنباه الرواة: ١١٤/١.

(٣) انظر الجامع: ٤٠٤/١.

(٤) قوله: كان سنور العتيك إذا... ناب أمر يفرس الأسد
وتبيت الغار دائية... منه إن نوماً وإن سهداً. انظر التنوير: ١١/١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٢٢ و٣٥١.

والراجع أن هذه الأبيات الثلاثة مقتطعة من جامع الأوزان الذي خصصه كله لتعليم قواعد بناء البحور من خلال الأشعار الملقزة.

إن استغلاق المعنى لاستغلاق عنصر من عناصره يعد لدى الشيخ إتياعاً للشارح^(١) وإن لم يكن الشاعر يقصد إلى ذلك، وتعمياته في السقط والدرعيات إتياع صريح للمتلقي، إلا أن الغاية منه ليس الاستهانة به أو التعالي عليه، ولكنها تقوية للوجه التعجيبى في الكتابة الشعرية من خلال ولوج حقل مضلل تكون في متعة الكشف عن سراييه الدلالية الثمرة التي يجنيها المتلقي من تعبه، ومتعة الكشف مفتاح التعجب.

وقد ذكر ابن سنان أن شيخه كان يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيراً^(٢)، ووصف ولعه بالتعمية بأنه «مذهب مفرد وطريقة أخرى»^(٣)، لكنه عده مذهباً بعيداً عن الفصاحة^(٤) الفنية التي يجب أن تتوافر في الشعر، فالنوق النقدي العربي كان يميل في عمومه إلى النظم غير المعقد الذي تسابق ألفاظه معانيه^(٥)، لكن كلام ابن سنان وهو ينفر القارئ من مذهب شيخه يتضمن ما يفيد أن بعض الأنواق في عصره كانت تجد في حل رموز الشعر المستغلق متعة فنية خاصة لا تجدها في الأشعار السهلة، ويبدو أن الشيخ نفسه كان يعجبه أن يلعب لعبة الغموض والتعمية حتى داخل كلام غيره من الأدباء كما يتبين من قوله يرد على أديب خاطبه بالأجل: «ولما خاطبني تلك المخاطبة تأولت لها معنى غير ظاهر اللفظ، وجعلت للأجل إذ وُصِفْتُ به وجوها منها أن أكون مشبهاً بالجليل...»^(٦).

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣١ - ٣٣٢.

(٢) سر الفصاحة: ص ٢٢٦.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ٣٧٢.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٣٧٢.

(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥، والوساطة: ص ١٩.

(٦) رسائله/ عطية: ص ٢٢٥.

ويعد الفصل بين المعنى وظاهر اللفظ الأساس الذي يبنى عليه الشيخ معمياته، لأنها في مجملها أبنية لغوية «لها في السمع ظاهر ولها في المعنى باطن»^(١)، ويسمى الكلامي هذا النوع من الكلام «المورى» لأن «باطنه على غير ظاهره»^(٢)، وأبو العلاء في رأيه ممن سلكوا هذا المسلك وجروا فيه ملء عنانهم^(٣).

ومصطلح التورية من المصطلحات التي وصف الشيخ نفسه بها هذه الطريقة في التلاعب بالمعنى، فقد ذكر أن قول أبي تمام المشهور^(٤) «ضرب من صناعة الشعر يسميه أصحاب النقد التورية، وذلك أنه ذكر هذه الطائفة من المتكلمين - ومن شأنهم أن يتكلموا في الجواهر والعرض - فأوهم السامع أنه يريد الجواهر الذي يستعمله أصحاب الكلام، وإنما يريد الجواهر الذي هو رونق الشيء وصفاءه»^(٥).

وقد رأى أن أحسن ما يوجه إليه بعض شعر الطائي^(٦) أن «يجعل من التورية مثل قوله: قد لقبوها جواهر الأشياء»^(٧).

وقد استعمل هذا المصطلح بنفس المفهوم في قوله من داليتيه السقطية:

توري عنك السنة الليالي

كانك في ضمائرها اعتقاد

فإن يكن الزمان يريد معنى

فإنك ذاك المعنى المراد^(٨)

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢١٩

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٨٨.

(٣) نفسه: ص ١٨٩.

(٤) قوله: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جواهر الأشياء. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٣٠/١.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٠/١ - ٣١.

(٦) قوله. بنو كل مشبوح للزراع إذا القنا ... ثنت أذرع الأبطال وهي معاصم. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١٨١/٣.

(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٨١/٣.

(٨) س. ز. / شروح: ص ٣٢٥.

لكن مصطلح الإلغاز ومشتقاته يرد أيضا في مؤلفاته للدلالة على نفس التعمية التي يدل عليها مصطلح التورية كما يتضح من شرحه لأحد أبيات الطائي^(١): «إذا ما قيدت» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون من تقييدها بالكتاب، أي إذا جعلت في الصحف رنكت، والرتكان ضرب من سير الإبل سريع، ثم قال: وليست إذا ما أطلقت ذات انطلاق، كأنه يلغز بذلك^(٢).

ويستعمل نفس الاصطلاح في شرحه سقطياته نفسها فيصرح بأن قوله:

إذا صدق الجدُ افترى العمُ للفتى

مكارم لا تُكري وإن كذب الخالُ

فيه ثلاثة أسماء ملغزة^(٣)، وأن قوله: (حروف سرى ...) فيه «الإغاز من قول النحويين: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى»^(٤).

والملاحظ أن شراح شعره يردون طريقته في التعمية إلى هذين المصطلحين أي التورية والإلغاز، والثاني أغلب في كلامهم كما نجد في مثل قول البطليوسي: «وأبو العلاء يلغز كثيرا بالأسماء المشتركة فيوهم أنه يريد معنى وهو يريد معنى آخر، ويصف أحد الاسمين المشتركين بصفة الآخر»^(٥).

وقد فسر بذلك قول الشيخ السابق في وصف الناقاة: (حروف سرى...)، فهو لديه كما قال الشيخ نفسه «الإغاز بقول النحويين: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، وأراد بالحروف الإبل»^(٦).

(١) قوله: إذا ما قيدت رنكت وليست . إذا أطلقت ذات انطلاق. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٤٢٨/٢.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٢٨/١.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٥ /١ تحقيق: ص ١٥٨.

(٤) نفسه: ورقة ٥٤ ب/ تحقيق: ص ١٥٧. وانظر قوله في السقط/ شروح: ص ١٢٥٥: حروف سرى جاءت لمعنى أردته ... برتني أسماء لهن وأفعال

(٥) شرحه/ شروح: ص ١٧٣٣. وانظر ص: ١٧٣٥، حيث قوله: «وقد عرفتك أن من شأنه أن يلغز باللفظين المشتركين فيوهم أن أحدهما هو الآخر».

(٦) شرحه/ شروح: ص ١٢٥٥. وانظر في استعماله مصطلح التورية: ص ١٥٤٠.

ويرى الخويي أن الشيخ في قوله:

فارتحل النظر لربع سوى

ربعي فراراً من أبيه شميل

أراد بالنظر الشباب ويشميل الشيب الشامل فـ «الغزغن النضر بن شميل صاحب الخليل»^(١).

ويتردد لدى الخوارزمي مصطلح الإيهام للدلالة على نفس ما يدل عليه الإلغاز والتورية كما يتبين من قوله يشرح بيتاً من السقط^(٢) «وقد أوهم حيث قرن الإقواء بالفصيح أنه يريد به إقواء الشعر... والإقواء مع الضعيف إيهام آخر»^(٣)، وكذا من قوله يشرح بيتاً آخر^(٤): «والثقيلة مع الوزن إيهام»^(٥).

والتورية والإيهام مصطلحان مترادفان لدى البديعيين^(٦)، والإشارة إلى وهم المتلقي واردة في قول الشيخ نفسه يشرح بيتاً من سقط الزند: «... ولكن السامع ربما سبق وهمه إلى...»^(٧)، إلا أن ورود الإيهام موصوفاً بالملاحاة في مثل قول الخوارزمي يشرح وصف الشيخ للهلال^(٨): «وفي هذا البيت إيهام مليح، وذلك لأن «هلالاً» من أسماء الرجال وقد جعله محباً، والثريا من أسماء النساء وقد جعلها حبيبة.

(١) التنوير: ١٩٤/٢. وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٧.

(٢) قوله: وقد يقوي الفصيح فلا تقابل ... ضعيف البر إلا بالقبول س. ز/ شروح: ص ١١٤٦.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٤٧.

(٤) قول الشيخ: فاقنعن بالروي والوزن مني ... فهمومي ثقيلة الأوزان. س. ز/ شروح: ص ٤٦٠.

(٥) شرحه/ شروح: ص ٤٦١.

(٦) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٣٥، وخزانة الحموي: ص ٢٣٩.

(٧) ضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠، وانظر النص كاملاً في السطور اللاحقة. وانظر بيت السقط في الشروح: ص ٧٠٢.

(٨) قوله: وكان الهلال يهوى الثريا ... فهما للوداع معتقان. س. ز/ شروح: ص ٤٣٠.

وتفسير هذا البيت على ما ذكرته من أسرار هذا الديوان^(١)، يفيد أنه كان يجد في بعض معمياته لطافة زائدة ودقة في البناء لا يفي بوصفهما مصطلحا إلغاز وتورية، فيختار مصطلح الإيهام لقوة دلالاته على جمالية التعمية.

وقد أدرك البديعيون المتأخرون قصور مصطلحي التورية والإلغاز عن استيعاب الأساليب المتعددة التي يعمي بها الشعراء معانيهم، ففرقوا^(٢) بين الإلغاز والتورية والتوجيه والاشتراك والاستخدام والإيهام والتوهيم والإيهام، ووجدوا في معميات الشيخ أمثلة لبعض هذه الفنون^(٣)، وهو ما يكشف عن أنه كان يسلك في تعمية المعاني مسالك متنوعة تتعدى مفهوم التورية والإلغاز والإيهام.

فالخويي يرى أن الشيخ في قوله واصفاً الدرع:
من المأذي كالأذي أودي

عوامل غير طيبة المجاج

«وهم بالعوامل التي هي الرماح، العوامل التي تشتت العسل من الخلايا ملغزاً...»^(٤)، ويصف استعماله لفظتي النضر وشميل في البيت المذكور سابقاً بأنه أيضاً إلغاز عن العالم المشهور، والشيخ نفسه يذكر أنه استعمل مصطلحات العروض الخليلي في فصول رسائله «على معنى اللغز والتورية»^(٥).

وما بني من المعميات على الاصطلاحات وأسماء الأعلام يعد لدى البديعيين توجيهاً^(٦) لا تورية، لأن هذه الأخيرة تكون باللفظة المشتركة الواحدة بينما يكون التوجيه باللفظ المصطلح ولا يصلح إلا بعدة لفظات متلائمة^(٧).

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٣١.

(٢) انظر الأبواب المذكورة لاحقاً في شرح الكافية للحلي، وفي خزانة الأدب للصموي.

(٣) انظر مثلاً شرح الكافية: ص ٢٩٨، وخزانة الصموي: ص ٣٣٩.

(٤) التنوير: ١٤٩/٢. وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٩.

(٦) انظر شرح الكافية: ص ١٢٢، وخزانة الصموي: ص ١٣٥.

(٧) شرح الكافية: ص ١٣٦، وخزانة الصموي: ص ٥٢.

وتعرف التعمية لديهم بالاشتراك عندما «يؤتى بلقطة مشتركة بين معنيين اشتراكاً أصلياً وعرفياً فيسبق ذهن سامعها إلى المعنى الذي لم يُرده الشاعر، فيأتي في آخر البيت أو في البيت الثاني بما يبين أن القصد غير ما توهمه السامع»^(١)، فإذا جعلت السامع يتوهم معنى فاسداً غير ما أراده الناظم عدت توهيماً^(٢).

ونجد لدى الشيخ ما يبدو إيماء خفياً إلى هذين المفهومين في قوله يشرح بيت السقط^(٣): «وإذا قيل «نابها» فالمراد بالناب السيف، ولكن السامع ربما سبق وهمه إلى أن الناب هاهنا، الناب من الايل، وإذا رويت «نابك» ففي البيت ضرب من اللغز»^(٤)، وتمييزه التوهم من اللغز ينبئ بأنه كان يدرك نقدياً الفروق الفنية الدقيقة بين مختلف أنواع التعمية.

ومفهوم الإلغاز لدى البديعيين «أن يجيء المتكلم بعدة أوصاف في الفاظ مشتركة من غير ذكر الموصوف ويشير بها إلى مقصود مجهول، أو باسم حروفه قابلة للتغيير أو التوجيه، فإذا أراد كشف الاسم الموصوف نبه عليه بتصحيح شيء من حروف الهجاء، أو تبديلها في اسمه، أو نقص شيء منها أو زيادة، أو أوجه من غير هذه الوجوه»^(٥)، ونموذج الصريح في متن أبي العلاء الشعري هو جامع الأوزان، وقد نقل ابن سنان من إلغاز شيخه قوله:

وجبت سرابياً كأن إكامة

جوار ولكن ما لهن نهود

تمجس حرباء الهجير وحوله

رواهب خيط والنعام نهود^(٦)

(١) شرح الكافية: ص ١٧٥. وانظر خزنة الصوي: ص ٣٦٥.

(٢) شرح الكافية: ص ٢٢٨ - ٢٣٠.

(٣) قوله: الآن فانه عن الهجاء مقبطلا . طال امتراؤك خلفي نابها الضببس س. ز/ شروح: ص ٧٠٢.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠.

(٥) شرح الكافية: ص ٢١٢.

(٦) انظر سر الفصاحة: ص ٢٢٦.

ويعد البديعيون فن الاستخدام أشرف^(١) أنواع التعمية، لأنه «نوع عزيز الوقوع معتاص على الناظم شديد الالتباس بالتورية، قلما تكلفه بليغ وصح معه بشروطه لصعوبته وقلة انقياده وميله إلى جانب التورية، ولذلك لم يرد في أمثلة كتب المؤلفين سوى بيتين، وفي كل منها نظر، وعززها بعضهم بثالث لم يكن منه»^(٢)، وللطافة مسالكه بالقياس إلى التورية ألف فيه الصفدي كتابه فض الختام عن التورية والاستخدام^(٣)، والمقصود بهذا الفن «أن يأتي المتكلم بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكاً أصلياً، متوسطة بين قرينتين تستخدم كل قرينة منهما معنى من معنيي تلك اللفظة. وأصحها وأتمه ما كان في القرينة الأخيرة ضمير يعود إلى تلك اللفظة المشتركة»^(٤).

وإذا كان النقاد قد اعترفوا بأن ما يتداوله المصنفون من أمثله لا يتعدى لندرتهم واعتياضه بيتين، فإن ثانيهما قول الشيخ:

وفقيه أفاظة شذن للنوع

مان ما لم يشده شعر زياد

فقد «أراد بلفظ النعمان أبا حنيفة، وأراد بالضمير المحذوف ابن المنذر ملك الحيرة، وزياد هنا هو النابغة، وكان معروفا بمدح النعمان بن المنذر، وهذا يصح على طريقة ابن مالك، فإن فقيها يخدم أبا حنيفة وشعر زياد يخدم النعمان بن المنذر»^(٥).

والملاحظ أن البيت الثالث الذي أضيف إلى المثالين المعروفين كان هو الآخر من أشعار الشيخ، فقد ذكر الصفدي أن من شعره في الاستخدام قوله يصف درعاً:

تلك مائبة وما لنباب الص

صيف والسيف عندها من نصيب^(٦)

(١) انظر الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧، حيث قوله: «ومن شعره في الاستخدام وهو أشرف من التورية...».

(٢) شرح الكافية: ص ٢٩٦، وخزانة الحموي: ص ٥٢.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٢٣٩.

(٤) شرح الكافية: ص ٢٩٦.

(٥) خزانة الحموي: ص ٥٣، وانظر شرح الكافية: ص ٢٩٨.

(٦) الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧، وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٣. وفي رواية الصفدي تقديم وتأخير.

فالشَّيْخُ فِي رَأْيِهِ «أَسْتَخْدِمُ لَفْظَ الذَّبَابِ فِي مَعْنِيهِ: الْأَوَّلُ طَرَفُ السِّيفِ، وَالثَّانِي الذَّبَابُ الطَّائِرُ الْمَعْرُوفُ وَهُوَ الذَّبَابُ»^(١)، وَفِي هَذَا التَّمَثِيلِ بِشَعْرِهِ مَا يَجْعَلُنَا نَعْتَقِدُ أَنَّ اسْتِخْلَاصَ هَذَا الْفَنِّ اصْطِلَاحًا وَمَفْهُومًا إِنَّمَا كَانَ لَوْصِفِ إِحْدَى طَرَأَتِهِ فِي التَّعْمِيَةِ. وَالمَلاحِظُ أَنَّ بِنَاءَ اللَّزُومِيَّاتِ عَلَى الصَّدَقِ وَالْقَصْدِ فِيهِ إِلَى الْمَوْعِظَةِ وَتَنْبِيهِهَ الْغَافِلِينَ لَمْ يَمْنَعَاهُ مِنْ أَنْ يَسْلُكَ فِيهِ مَسْلَكَ الْإِلْغَازِ، وَلِئَلَّا نَجِدَهُ يَقُولُ مُوضِحًا مَعْنَى إِحْدَى أَبْيَاتِهِ اللَّزُومِيَّةِ^(٢): «هَذَا لَفْزٌ، وَاللَّفْزُ يَتَرَدَّدُ فِي كَلَامِ هَذَا الْمُتَهَمِ كَثِيرًا، لِأَنَّ التَّقْلِيدَ فِي التَّوْحِيدِ لَا يَقُولُ بِهِ أَحَدٌ يَعُولُ عَلَيْهِ إِذَا عُنُوا بِهِ تَقْلِيدَ التَّابِعِ لِلْمَتَّبِعِ... فَقَدْ وَضَحَ الْمَعْنَى»^(٣).

إِلَّا أَنَّ الْغَايَةَ مِنَ الْإِلْغَازِ فِي اللَّزُومِيَّاتِ تَخْتَلِفُ عَنِ الْغَايَةِ مِنْ مَعْمِيَّاتِ السَّقَطِ وَالدَّرْعِيَّاتِ، فَهِيَ فِي هَذَيْنِ الْأَخِيرَيْنِ فَنِيَّةٌ تَعْجِيْبِيَّةٌ، بَيْنَمَا هِيَ فِي الْأَوَّلِ تَلْبِيسِيَّةٌ إِرْيَاقِيَّةٌ تَمْنَعُ الْمُتَلَقِّيَّ مِنَ الْجَزْمِ بِأَنَّ الْمَعْنَى الَّذِي فَهَمَهُ مِنَ الْبَيْتِ هُوَ نَفْسُهُ مَا قَصَدَ إِلَيْهِ، وَتَرْغَمُهُ عَلَى التَّسْلِيمِ بِأَنَّ بَعْضَ الْمَعَانِي اللَّزُومِيَّةِ مِنْ بَابِ الْمُتَشَابِهِ الَّذِي يَتَعَذَّرُ إِدْرَاكُ الْمَقْصُودِ مِنْهُ إِدْرَاكًا يَقِينِيًّا، فَالْكَلَامُ الْمَلْبَسُ - لَبِيهِ - كَالْخَطِّ بَدُونِ نَقْطَةٍ^(٤).

وَيَبْدُو حَرَصُهُ عَلَى إِدْرَاكِ الْمُتَلَقِّيِّ وَالِاحْتِمَاءِ بِدَرْعِ التَّشَابِهِ وَاضِحًا فِي قَوْلِهِ مَعْنَفًا مِنْ أَسَاءٍ فَهَمَّ أَحَدُ أَبْيَاتِ اللَّزُومِ^(٥): «أَفَمَا يَسْتَحْيِي الْمُتَقَرَّبُ بِتَلْبِيسِ الْبَرَاءِ أَنْ يَذْكُرَ مَا يَشْتَبِهَ عَلَيْهِ فَلَا يَعْرِفُهُ، وَيُلْفِي مَا هُوَ مُلْزَمٌ بِضَدِّ مَا زَعَمَ»^(٦).

وَيَسْلُكُ الشَّيْخُ إِلَى تَلْبِيسِ مَا يَرِيدُ تَلْبِيسَهُ مِنْ مَعَانِي اللَّزُومِ مَسَالِكَ مُتَعَدِّدَةً، كَالْإِيْمَاءِ وَالتَّلْمِيحِ وَالتَّلْوِيحِ وَالْعَكْسِ وَالْحَذْفِ وَالِاخْتِصَارِ وَالتَّخْصِيصِ وَالتَّفْخِيمِ، لَكِنْ

(١) الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧.

(٢) قوله: فِي كُلِّ أَمْرٍ تَقْلِيدُ رَضِيَتْ بِهِ ... حَتَّى مَقَالِكَ رَبِّي وَاحِدٌ أَحَدُ. اللَّزُومِ: ٣٢٤/١.

(٣) زَجَرُ النَّابِجِ: ص ٤٥ - ٤٦. وَانْظُرْ قَوْلَهُ فِي (ص ٦٢) عَنْ بَيْتٍ لَزُومِيٍّ: «... وَهَذَا جَارُ مَجْرَى الْفَزِّ».

(٤) انْظُرْ قَوْلَهُ فِي اللَّزُومِ: ١٠٣/٢: كَلَامٌ مَلْبَسٌ لَا بَيِّنَ ... نَ كَالْخَطِّ أَغْفَلُهُ النَّاقِطُ.

(٥) قوله: أَصُولٌ قَدْ بَنِينَ عَلَى فُسَادٍ ... وَتَقْوَى اللَّهِ سَوَقٌ لَا تَبُورُ. اللَّزُومِ: ٤٤٤/١، وَزَجَرُ النَّابِجِ: ص ٦٥.

(٦) زَجَرُ النَّابِجِ: ص ٧٢.

الاشتباه يبلغ ذروته في هذه المعاني عندما يتعمد بناؤها على المعجم الغريب الوحشي والحوشي معروضاً في قوالب بديعية شديدة التعقيد، وقد وصف النقاد^(١) بعض أنواع الجنس في لزومياته بالمتشابه لاشتباهه على المتلقي، وجعل منه قوله:

سُرحوب عمن سرى لله مبعثعاً

وجناء في الكور أو في السرح سرحوباً^(٢)

وقد عد ابن سنان^(٣) هذا الفن من الجنس من مبتكرات شيخه، وعده لما فيه من اللبس غير مختار ولا داخل في ما وصف بالفصاحة والبلاغة.

ويكاد النقاد المعاصرون يجمعون على أن الغموض الذي غلب جل أشعاره يعود إلى إفراطه^(٤) في الصنعة والتكلف البيعي، وهي نتيجة لم يفت القدماء الانتباه إليها، فقد طلب داعي الدعاة من الشيخ أن يقلل من الأسجاع في مؤلفاته، ثم أوضح له في رسالة لاحقة أن مسألته التخلي عنها «ما كانت إلا شحاً بالمعاني أن تضل بتتبعها»^(٥).

ولم يكن تأليف الزجر إلا كشفاً عن أوهام من جازفوا فأولوا للزوم ضالين، وتأكيذاً لسمة التشابه الدلالي فيه، وذلك بإحلال المعاني المقصودة التي تبعد عن الشبهة والتهمة محل ما فهمه خصومه، وينسبة تفسيرهم إلى الجهل بمثل قوله: «هذا لا يعترض فيه إلا رجل جاهل»^(٦) أو قوله: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات، كما يدعى للثمامة أنها تشبه النخلة وللنرة أنها من آل الدرة، وإن هذا البيت لعارٍ مما زعم»^(٧).

(١) انظر البناء اللفظي: ص ٣٠.

(٢) للزوم: ١٢٥/١.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٢٨.

(٤) انظر الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٩ - ٤٠٢، وحكيم المعرفة: ص ٥٤، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٧.

وشاعرية أبي العلاء: ص ١٥٢.

(٥) رسالة داعي الدعاة/ رسائل أبي العلاء: ١٣٩/١، (طبعة إحسان عباس).

(٦) زجر النابح: ص ٣٥.

(٧) نفسه: ص ٥٨.

وإذا كان تفسير بعض أشعاره الغامضة قد عد من باب الكشف عن الأسرار^(١)، فإن الطريف في تشكيل الشيخ لمعانيه تعمدته أحياناً أن يسير بعيداً عن وجهة الغموض والتعمية، ليلعب لعبة أخرى مناقضة لهما هي لعبة التفسير والإيضاح.

ويقوم هذا الاختيار الفني لديه على رفع الإيهام عن البيت والإفصاح عن معناه، وذلك بتفسير ألفاظه المشتركة وشرحها داخل الصياغة الشعرية نفسها كقوله في الدرعايات قاصداً الغراب:

وعويراً شكت وليس الذي أسد

رى بهند، لا بل عويراً بصيراً^(٢)

أو قوله:

يا صاع لست أريد صاع مكيلة

فاضيفه لكن أرخم صاعداً^(٣)

ومثل هذا كثير في شعره خصوصاً في اللزوميات^(٤).

ويفسر بعض النقاد هذا المنحى بأنه إفصاح عن تمكنه اللغوي، وكشف عن قدراته اللغوية^(٥)، وتَشَبُّه بعلماء اللغة حين يفسرون ما يعرض لهم من ألفاظ^(٦)، ولا يبدو أن الشيخ كان يقصد إلى هذا في متنه الشعري، فما شرحه من غريب ورموز في الفصول والغايات وما أشبهها من المصنفات والرسائل التي صنعت قبل اللزوم، كان كافياً للتعريف بشخصيته المبرزة في علوم اللغة.

(١) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٣١، حيث قوله: «وتفسير هذا البيت على ما ذكرته من أسرار هذا الديوان».

(٢) الدرعايات / شروح: ص ١٨٠٤. وانظر قوله: تقول حميد قال والمرء ما يرى ×× حميد بن ثور أم حميد بن

بحدل. اللزوم: ٣/ ٣٢١.

(٣) اللزوم: ١/ ٣٥٧.

(٤) انظر مثلاً: ١/ ٥٧٧، ٥٨٥، ٦٢٧.

(٥) انظر الفكر والفن: ص ٣٧٦ - ٣٧٧.

(٦) البناء اللفظي: ص ١٢١.

وما أعتقد أنه كان يسعى من مثل هذه الشروح إلى بناء ثنائية دلالية متلاحمة تذكر المتلقي بالمعنى المنسي إذا لم يخطر بباله، وتصرفه عنه إذا ما سبق ذهنه إليه، وهو ما يجعل تفسير الظاهر عودة خفية إلى لعبة الإلغاز، لكنّ يجعل التعريف بالمجهول سابقاً للغز أو مزامناً له.

وتبدو هذه العلاقة بين التفسير والإلغاز واضحة في قوله مفسراً وملغزاً في آن واحد:

إن قلت صفواً بالإلغاز فمعتدي

صفواً من الصف لا صفواً من الكدر^(١)

ونجد في تعريف البديعيين فن الاشتراك ما يقوي هذا الاعتقاد، فهو عندهم أن يأتي الشاعر بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكاً أصلياً أو عرفياً، فيسبق ذهن السامع إلى المعنى غير المراد «فيأتي في آخر البيت أوفي البيت الثاني بما يبين أن القصد غير ما توهمه السامع كقول كثير عزة:

وأنت التي حبيت كل قصيرة

إلّئي ولم تعلم بذاك القصائر

عنيت قصيرات الحجال ولم أرد

قصار الخطى شر النساء البحاتر

فإنه لولا إتيانه في البيت الثاني بذكر «قصيرات الحجال» لتوهم السامع أنه أراد القصار مطلقاً^(٢)، فقول كثير: «عنيت» شبيه بقول الشيخ: «لست أريد» أو «فمعتدي» أو ما سوى ذلك من عبارات التفسير، وما تختص به أشعاره الموضحة أن هذه العبارات فيها لا تأتي فحسب في آخر البيت وأول البيت الثاني، ولكنها ترد في أي موضع من الصياغة الشعرية.

(١) اللزوم: ٥٣١/١.

(٢) شرح الكافية: ص ١٧٥ - ١٧٦.

وإذا كانت هذه الدلالة الثنائية في غير اللزوميات تعد نوعاً من التعجيب الفني، فإنها في اللزوم - وهي فيها كثيرة - تؤدي وظيفة وعظية زاجرة، من خلال تذكير الناسي وتنبهه من غفلته بعنف خيبة الظن التي يحس بها وهو يرغم على الانتقال من المعنى الذي توهمه إلى معنى آخر يضعه أمام حقيقة واحدة ثابتة، سراب الدنيا وبتيه الإنسان: وكلُّ أدبٍ أي سيدعى إلى الردى

من الأدب لا أن الفتى متادب^(١)

٢ - لعبة المعنى الهيولاني والدلالة البينية: ونقصد بالهيولانية قدرة نفس البناء اللغوي على توليد عدة دلالات محتملة، وهي تختلف عن التعمية من حيث كون المعاني المحتملة تكون في هذا البناء متكافئة وغير قابلة للتراجع لأنها تتسم كلها بأنها غير يقينية، بينما تكون المعاني في المعميات متفاوتة تفاوتاً يؤدي إلى استبقاء معنى واحد هو الصحيح المقصود، وإقصاء ما سواه لفساده أو لعدم قصد المتكلم إليه وإن بدا قريباً.

وقد أحس بعض الشراح والنقاد القدماء بفاعلية هذه الخصيصة في المعاني الشعرية، فاعترفوا بأن شرح الشعر بمعنى ما لا يمنع من أن يفسره شارح آخر بمعنى سواه لاشتراك المعاني، فربما «احتمل البيت الواحد معنيين وأكثر»^(٢).

وعندما أورد ابن المستوفى شرح الصولي والآمدي والمرزوقي وأبي العلاء لقول أبي تمام: (جهمية الأوصاف)، صرح بأن هذا البيت مما عهدهم «يفيضون فيه وفي تفسيره، فلا يصح إلا بالحدس والظن»^(٣).

واحتمالية المعنى في الشعر تجعل الشارح - في رأي الكلاعي - يفسر البيت بما يميل إليه طبعه، فيعقبه شارح آخر ويأتي بمعنى آخر وهكذا، ولهذه العلة كان الجلة يعمدون إلى شرح لغات الأشعار دون معانيها^(٤).

(١) اللزوم: ٨٧/١.

(٢) انظر خاتمة شرح التبريزي للسقط/ شروح: ص ٢٠٣٤.

(٣) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٣١/١/ الهامش ٢.

(٤) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١.

وقد صرح الناقد بأن الشيخ ألف ضوء السقط لشرح لغة أشعاره، وأنه «إنما شرح اللغة وترك المعنى لليلة»^(١) التي تقدم ذكرها.

وتبني الشيخ لمفهوم المعنى الهولاني الاحتمالي لا يكشف عنه - فحسب - اكفاؤه بشرح الوحدات المعجمية دون المعنى، ولكن يدل عليه اعترافه بعد شرحه لأحد أبيات الحماسة بجواز تفسير النمري لنفس البيت رغم مخالفته لشرحه.

وتعد هيولانية المعنى الشعري لدى الشيخ سمة متأصلة في القريض تشهد برسوخها معاني القدماء والمحدثين جميعاً، كما يتبين من قول عنترة في مشهد غفراني يجيب ابن القارح وقد سألته عن مراده بالمشوف المعلم: الدينار أم الرداء؟: «أي الوجهين أردت فهو حسن ولا ينتقص»^(٢).

إن اللغة لدى الشيخ تبدو أحياناً عاجزة عن الأداء الدقيق لكل المعاني التي يريد المتكلم أن يعبر عنها لأنها اصطلاح^(٣) وعادة، ولذلك تتعدد الدلالات في بعض التراكيب رغم أن العبارة واحدة:

معانيك شئى والعبارة واحدٌ

فطرفك مفعالٌ وزندك مفعالٌ^(٤)

ويوسع الشيخ مفهوم الهيولانية فينتهي إلى أن المعاني نفسها قد تختلف وتتعدد رغم تشابهها في الظاهر:

فإن توافق في معنى بنو زمنٍ

فإن جُلَّ المعاني غير متفقٍ

قد يبعد الشيء من شيءٍ يشابهه

إن السماء نخير الماء في الزرق^(٥)

(١) إحكام صناعة الكلام: ص ٢٣١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤. وانظر: ص ٢٤٣، حيث قول عمرو بن كلثوم وقد سئل عن مراده بشراب قيل: الولحد من الأقبال أم قيل ابن عثر: «إن الوجهين لا يتصوران».

(٣) الفصول والفايات: ص ٨٨.

(٤) س. ز. / شروح: ١٢/٢.

(٥) س. ز. / شروح: ص ٦٨٨.

وتختلف فاعلية المعنى الهيلولاني عند القراءة الشعرية باختلاف مصدر الاحتمالية، فهي تنشأ من هيولانية المعنى أحياناً في المعميات نفسها إذا ما بنى الشاعر كلامه بناءً يتعذر فيه على المتلقي الجزم بالمعنى المقصود، كما تنشأ من عدم اتفاق الرواة على رواية واحدة كاختلافهم في رواية «خلفة» و«خلفة» في بيت لأبي تمام^(١)، لأن المعنى «يصح على «خلفة» و«خلفة»، فإذا رويت بالقاف فالمعنى أن حالات ابن آدم طبعه وخلقه التي جبل عليها يضلُّ المعقول في كنهها أي في معناها، وإذا رويت خلفة بالفاء فالمعنى أن حالات ابن آدم مختلفة»^(٢).

ومثل ذلك في الاحتمال الدلالي لدى الشيخ قوله^(٣): «متبهم» أو «متتهم»، وقول البحرى^(٤): «رشحت» أو «رسخت».

وقد تكون الاحتمالية محدودة فتظهر في أول البناء الشعري ثم تختفي عند تمامه كقول البحرى:

إلى معشر العواد ما بك من أذى

فإن أشفقوا مما أقول فبي وحدي

فالمنشد «إذا سكنت على النصف الأول احتمل معنيين: الإخبار والدعاء... فإذا جاء النصف الثاني شهد أن النصف الأول على معنى الدعاء، لأنه دل بذكر الإشفاق على أنه داع لا مخبر»^(٥).

لكن الهيلولانية المكتملة تظل مقترنة بالمعاني التي تنشأ من طبيعة الكتابة الشعرية نفسها، استعاراتٍ وجمالاً شعرية وطرائق مبتدعة، فالبناء الشعري قد يقاس بالمستعمل

(١) قوله: وأكثر حالات ابن آدم خلفة... بظل إذا فكرت في كنهها الفكر. ديوانه: ش. د. أبي تمام: ٨٦/٤.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٨٦/٤. وانظر اختلاف الرواة في رواية «رشحت» و«رسخت»: ع. الوليد: ص ١٢٢.

(٣) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢ و١٧٨ والمقصود قوله: متبهم في غرسة أنصاره... انظر نفس الصفحة.

(٤) عبث الوليد: ص ١٢٢. والمقصود قوله: وما رشحت شيبان فضل عطائه... بل البحر غطى الراسيات غطاطه. ديوانه: ١٢٣٢/١.

(٥) عبث الوليد: ص ١٠١. وانظر البيت في ديوان البحرى: ٧٥٦/٢.

من الكلام فيؤدي معنىً معروفاً، لكنه إذا قيس بمذهب الشاعر أفاد معنى آخر دون أن يكون قد غير بتصحيح أو تحريف أو اختلاف رواية كما وجد الشيخ في قول أبي تمام:

ولهمت فأظلم كل شيء دونها

وانارَ منها كل شيء مظلم

فهو «يريد أنه لما أصابها الوله اشتد عليه ذلك فأظلم كل شيء بينها وبينه، وهذا كلام مستعمل، يقال: فلان قال كذا وفعل كذا فاسودت الدنيا في عيني، ويقال: كان كذا من فلان فاسود ما بيني وبينه. وقد يؤدي لفظ الطائي معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أي غيرها، كما يقال: افعل كذا بالقوم دون فلان، أي افعله بهم غير فلان فلا تفعله به...»^(١).

ومثل ذلك لدى الشيخ قول نفس الشاعر:

ولا ترين البكا سبباً

والصق جوى بلهيب رواء

فالمقصود أن هذا اللهيب «يشفيك بعد حين أي يرويكَ من الجزع، ويكون المعنى أن البكاء يشفي... ويحتمل في مذهب الطائي أن يكون معنى الرواء أنه يروي الخد أو الأرض بالدمع، ولم تجر عادة اللهيب أن يأتي بالري، فهذا غير المعنى الأول»^(٢).

إن الهيولانية التي تكتسي بها بعض المعاني في المنظوم شاهد قوي لدى الشيخ على إفلات المعنى الشعري من الشاعر، وتحوله إلى بناء دلالي مفتوح يشارك المتلقون في إعادة تشكيكه من خلال تعدد القراءات:

نكرتَ لفظاً وانسيت المراد به

من قائله فانت ذاكرُ الناسي^(٣)

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام. ٣/ ٢٤٨. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) نفسه/ نفسه: ٤/ ١٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) اللزوم: ٢/ ٤٩.

وتعد إشارته في شرحه لسقوط الزند إلى تعدد معاني بعض أبياته اعترافاً ضمنياً بعجزه أحياناً عن حصر المعاني المقصودة من الأبيات رغم أنه هو الذي نظمها، وإذا كان المسموع الشعري بناءً محرمًا لا يستطيع المتلقي خرق حرمة إلا أن يكون مصححاً أو محرّفاً أو لاحقاً أو كاسراً، فإن المعنى الهيلولاني يعد حثاً غير صريح للمتلقي على إغناء الدلالات الشعرية وإخصابها بتأويلها وتعدد قراءتها، فيكون هذا الإغناء ذا بعد نقدي فني عندما يكون المتلقي ناقداً متذوقاً أو شاعراً كالشيخ خبيراً بالصناعة، كما يتبين من قوله مؤولاً بيتاً للبحري^(١): «هذا يحتمل ثلاثة معان: أحدها أن يكون يريد به كثرة الترحيب من قوله: مرحباً وأهلاً، وليس بفائدة للممدوح إلا أنه يدل على البشر والكرامة. والثاني أن يكون أراد: إني من قولك لي «أهلاً ومرحباً» رويت، وهذا كما يقال للرجل: إذا رأيتك فقد استغنيت. والثالث أن يعني كونه في أهل أي من ينوب منابهم، وفي مرحب أي محل واسع»^(٢).

وتدل هذه المراعاة الخاصة لهيلولانية المعنى الشعري في شروحه على أنه كان يتمثلها عند الإنجاز تمثلاً قبلياً، فيضمن أبنيته الشعرية ما يزيد فاعليتها قوة وتأثيراً، وقد بدأ هذا التأثير جلياً في تضارب تأويل الشراح لشعره وإحساس كل واحد منهم بأن ما يترحه غيره من تأويل يظل مقبولاً حتى عندما يشكك في صحته.

فالبطلوسي في شرحه لبيت السقط:

ومنهل تَرْدِ الجوزاء غمرته

إذا السماكين شطر المغرب اعترضاً

يقول: «ومعنى «ترد الجوزاء غمرته» أن الجوزاء تشرف عليه فترى فيه عند اعتراض السماكين شطر المغرب... وأخبرت أن بعض علماء وقتنا هذا زعم أنه أراد

(١) قوله: فغدوت ذا بر لديك ونائل ... ورويت من أهل لديك ومرحب. ديوانه: ٨١/١، وعبث الوليد: ص ٥٥
(٢) عبث الوليد: ص ٥٦. وانظر قوله مؤولاً بيت أبي الطيب (إن التي سفكت دمي بجفونها ... لم تدرك أن دمي الذي تنقلد): «هذا يحتمل وجهين: أحدهما أنها سفكت دمي... والآخر أنها متقلدة بقلادة حمراء». انظر اللامع العزيزي/ الموضوع: ورقة ٢٦٠، وديوان أبي الطيب: ٥٢/٢.

بالجوزاء هاهنا الشاة البيضاء الوسط، وهذا لا يصح ولا له معنى يعقل، لأن الشاة لا ترد الماء في هذا الوقت الذي وصفه أبو العلاء.

ويزيد هذا التأويل بعداً أنه إنما وصف ماء في فلاة من الأرض، ومثله لا يصل إليه الشياه، فإن زعم زاعم أنه أراد بالشاة هاهنا الثور الوحشي لأن العرب تسميه شاة، فذلك خطأ لتأنيته الصفة...»^(١).

ويشير الخويي في تأويله قول الشيخ:

أحبك في ضمائره ونادى

ليعلنها وقد فات الإعلان

إلى أن التبريزي ذكر في شرح هذا البيت أن المقصود: لما عزت سرائره بهواك ظهر منه ما كان يضمّر من مودتك من غير قصد لإظهاره، ولم يزد على هذا.

ولا يكاد هذا السياق والصنعة - في رأي الخويي - يشعران بهذا التفسير، ولعل المراد به أن هذا القائل كأنه يستقصر نفسه في كتمان الهوى، وأن الإعلان به كان أحزم وأولى له من حيث أنه توصل بهواه المكتوم إلى مراد كان يتوقعه من المدح فلم يصل إليه على كتمان الهوى، فأعلن أسباب الهوى رجاء نيل المراد فلم ينفع الإعلان لفوات وقته»^(٢).

وقد نهب التبريزي في شرح قول الشيخ:

وتقتل أم ليلى أم عمرو

لمن يغدو سميتها قتيلا

إلى أنه يقصد امرأة يقال لها أم عمرو^(٣)، فخالفه البطلوسي ورأى أنه لم يرد امرأة بعينها^(٤)، بل وخالف أبا العلاء نفسه فقال يشرح بيت السقط:

(١) شرحه/ شروح: ص ٦٦٠ - ٦٦١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٦٦٠.

(٢) التنوير: ٤٥/١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١٨٩.

(٣) انظر شرحه/ شروح: ص ١٣٧٨. وانظر البيت في: ص ١٣٧٧.

(٤) شرحه/ شروح: ص ١٣٧٩.

وطارقتي أخت الكنائس أسرة

وسترٍ ولحظٍ وابنة الرمي أربع

«أراد أن محبوبته طرقت في النوم، وكان اسمها عاتكة... وابنة الرمي كنانة النبل، جعلها أخت ابنة الرمي من حيث كانت تسمى عاتكة، وعاتكة القوس، وهي أخت كنانة النبل... ووجدت في كتاب الشرح المنسوب إلى أبي العلاء في تفسير «ابنة الرمي» أنه أراد أن لها من يرمي عنها عدوها بالسهام، والذي قدمته أليق بمعنى الشعر، فهذا شرح معنى هذا البيت وغريبه»^(١).

وتطرد هذه الإشارات الضمنية إلى هيولانية معاني أبي العلاء الشعرية في مثل قولهم: «وهذا هو الذي أراد أبو العلاء»^(٢)، وقولهم: «ولو أراد هذا المعنى لعدل عن الجمال إلى التجميل»^(٣).

ورغم هذه الرغبة في استبعاد الشروح المخالفة التي سمحت بها هيولانية معانيه، كان الشراح يعترفون في شروحهم نفسها بأن باب التأويل مفتوح.

فالتبريزي يرى أن المراد من قول الشيخ:

فسقياً لكأس من فم مثل خاتم

من الدر لم يههم بتقبيله خال

أن ثغرها من الدر، ثم يصرح بأن قوله: «لم يههم بتقبيله خال» «يحتمل وجهين أحدهما: لم يكن فيه خال أي شامة تغير لونه، والآخر أن يكون الخال الرجل المختال لعظم شأنه، ولم يههم بتقبيله لأنه لا يصل إليه»^(٤).

والملاحظ أن هذا التأويل لا يمنع أن يكون الشيخ قد أراد أن بوجهها خالاً يزينه بعيداً من ثغرها.

(١) شرحه/ شروح: ص ١٤٩٣ - ١٤٩٤ وانظر البيت في ص: ١٤٩٣.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٤٩٨.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٥٠١.

(٤) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٢١٨. وانظر البيت في نفس الصفحة.

وتبلغ الهيلولانية غايتها في شعره عندما تتعارض وجهتا التأويل، فيصبح البناء محتملاً لمعنى وآخر مناقض له كما احتمله قوله:

لولا تحية بعض الأربيع الدرس

ما هاب حد لساني حادث الحُبس

فهو «يريد: لولا أنني أزهّد في التسليم على بعض الربوع الخالية والرسوم البالية لما خاف العي واحتباس النطق عليه لساني. يقول: أنا أفصح منطيق غير أنني أربأ بنفسي عن تكليم الديار البلاقع لأنه لا فائدة في ذاك، أو يقول: لولا أنني عاشق أحيي ربوع الأحبة - وربوع الأحبة عند العشاق مستعظمة - لما خشيت العي»^(١).

والملاحظ أن معانيه الهيلولانية في معظمها ترد في أشعار السقط، وكذا في الدرعيات^(٢) بعده لنظرها إلى جودة السقطيات، كقوله:

إذا فني الشهر الحرام وجدّني

ويرد هلال ملبسي يوم إهالي

متى نخلت من عيبة يوم سبرة

وقد غيم أفق أرسلت جاري الآل

وهل تركت منها الصوارم والقنا

لملمس إلا بقية أسمال

فالأسمال جمع سمل وهو الثوب الخلق والماء القليل أيضاً، والبيت الأخير «يحتمل كلا المعنيين دفعة، لأن برد الهلال من حيث إنه برع يلاحظ معنى الثوب، ومن حيث إنه سراب يلاحظ معنى الماء»^(٣).

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) انظر: الدرعيات/ شروح: ص ١٧١١، ١٧٣٠، ١٧٣٣، ١٨٤٥.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨١٧. وانظر الآيات في: الدرعيات/ شروح: ص ١٨١٥ - ١٨١٧.

وكترة هذه المعاني في أشعاره المجودة تدل على أن الهيلولانية تحل في البناء الشعري الدلالي لتحل من سلطة الفائدة والفهم، وتنقل الشعر من حقل النتائج المنطقية إلى حقل الدلالات الفنية والتخيلية، وقد أحس بعض الشراح بقوة هذه الفاعلية فاستعاروا من الشيخ بعض عباراته في تأويل معاني الشعراء ورسم حدودها الاحتمالية، فالخوارزمي يقول بعد تأويله لأحد أبيات السقط^(١): «والأول أوفق لأساليب الشعراء، والثاني أليق لفحوى كلام أبي العلاء»^(٢).

وتعد لعبة الدلالة البينة الثابتة النقيض الذي يقلل به الشيخ من تأثير الهيلولانية أو يلغي فاعليتها، والتفسير المضمن داخل الصياغة، أو الوضوح الناشئ عن تخليص الصناعة من الاستعارة والكنايات وصنوف التراكمب الشعرية المغيرة، وما سوى ذلك من الأساليب الفنية التي تؤدي إلى غموض المعاني الشعرية واحتماليتها... سبيل إلى تحقيق الإيانة الدلالية، لكن هذه اللعبة في اللزوم تكتسي بلباس اللعب الجاد^(٣)، فهذا الديوان يعد المتن الذي حلت فيه الدلالات البينة محل المعاني الهيلولانية، لأن الشيخ بناه على الصدق وجعل تنبيه الغافلين هدفه من تأليفه، وتنبيههم لا يتأتى بالتعجيب والتخييل ولكن بالإفادة والإفهام.

ولا يعني ذكر الإيانة هنا أن معاني اللزوم ليست غامضة، وإنما المقصود أن الدلالة عندما تتبين فيها تستقر، فتلغي ما سواها من المعاني خلافاً للمعنى الهيلولاني وإن بدا غير غامض.

إلا أن بناء اللزوميات على الإيانة المفهمة لم يمنعه من حمل بعض معانيها على الهيلولانية، والتنبيه على أن البيت الواحد منها قد يكون محتماً لأكثر من معنى، فهو يقول في رده على من اعترض عليه في قوله:

-
- (١) قول الشيخ: أمن وخذ القلاص كشفت حالا ... ومن عند الظلام طلبت مالا. س. ز/ شروح: ص ٢٥.
(٢) شرحه/ شروح: ص ٢٨. وانظر قوله في الصفحة ٣٩٣ في تأويل بيت آخر: «والصراع الأول يحتمل ثلاثة معان...».
(٣) انظر في علاقة اللعب بالجد في الشعر قول مهيار: أجد بها والطبع يجري خلالها ... طلاوة رقرق تري أنها لعب. ديوانه: ١٥١/١.

لقد ضلّ هذا الخلق ما كان فيهم

ولا كائن حتى القيامة زاهدٌ

«هذا بيت فيه إقرار بالقيامة، وأما نفي الزهد عن بني آدم فيحتمل وجهين: أحدهما أن يكون محمولاً على أن أكثر الخلق كذلك، لأن الرغبة إذا كانت في الأكثر وكان الزاهد إنما يوجد غريباً جاز أن يخبر عن ترك الزهد بلفظ العموم والمراد غير ذلك... والآخر أن الزهد تختلف أنواعه فلا بد لابن آدم من رغبة في الدنيا التي يعلم أنها زائلة. وإن الرغبة تختلف فتكثر أحياناً وتقل»^(١).

ويقول في سياق آخر رافعاً الشبهة العقيدية عن قوله في اللزوم:

كن عابداً لله دون عبده

فالشرع يعبد والقياس يحزرُ

«المعنى أن الناس إذا خالفوا فتركوا العبادة فيجب عليك أن تكون عبد الله عابداً، فالشرع يعبد أي يجعلك عبداً. و«القياس يحزر» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون كاللغز، وهو أن يجعل التحرير من تخليص الشيء وتبيينه، كما يقال: حررت الميزان وحررت المال، ويكون هذا إثباتاً للقياس. ملغزاً عن التحرير الذي هو ضد الإعباد، والآخر أن يكون في الكلام نهى عن القياس، وقد روي ذلك عن جعفر بن محمد عليه السلام وغيره، ومذهب جميع المجتهدين في النسك إنما هو الرضى والتسليم وترك ما يستكشف من الغوامض»^(٢).

لكن هذه الاحتمالية التي حاول أن يحتمي بها في تأويله لبعض ما أغضب معاصرين من معانيه اللزومية، تبدو حاجية مغالطة أكثر من كونها فتحةً مجانيًا لباب التأويل، فهي تصرف المتلقي في ظاهرها عن المعنى المعارض عليه، لكنها لا تلغيه

(١) زجر النابح: ص ٤٣. وانظر البيت في اللزوم: ٣١١/١.

(٢) نفسه: ص ٧٧.

كما هو جلي في التأويلين الثانيين لحديثه عن الزهاد والقياس، ولذلك نميل إلى تمييز هذه المعاني الاحتمالية من أخواتها الهولانية التي بنى عليها سقطياته ودرعياته، وإلى إلحاقها بالمتشابه الذي عناه بقوله:

لا تقيّد عليّ لفظي فإني

مثل غيري تكلمي بالجان^(١)

فهذه المعاني وإن كانت تمنع الفهم من أن يكون يقينياً تظل بعيدة عن جمالية المعنى الهولاني، لأن افتراضها في زجر النابح كان لغاية وقائية ودرءاً لأذى الخصوم، فغضبيهم عند قراءة اللزوميات لا يدرؤه إلا الاشتباه الدلالي.

٣ - لعبة المبالغة والاعتدال: لم يختلف النقاد والفقهاء في كون الشعر لصيقاً بالكذب، واقتربت الإجابة في هذا الفن - في الدرس^(٢) النقدي والفلسفي - بمدى قدرة الشاعر على صوغ الأكاذيب وابتداعها، ونظر بعض النقاد إلى الكذب الشعري من منظور أخلاقي منطقي فاعتبروه نقيصة فيه.

ولم يكن الشعراء يبالون بهذا الخلاف، إلا أن الجدل حول مشروعية الكذب في الشعر انتهى إلى الاتفاق النقدي على التمييز بين ثلاثة أنواع لهذا الكذب تقاس إليها الأشعار فنياً وأخلاقياً: المبالغة أو التبليغ، والإغراق، والغلو، والفرق بين الثلاثة أن المبالغة إفراط وصف الشيء بالممكن القريب وقوعه عادة، والإغراق وصفه بالممكن البعيد وقوعه عادة، والغلو وصفه بما يستحيل وقوعه^(٣).

والأصل في المبالغة أن تكون إفراطاً في الوصف^(٤)، وزيادة في معنى ما يذكره الشاعر من الأحوال تكون «أبلغ فيما قصد له»^(٥)، والإغراق فوقها ودون الغلو، والغلو

(١) اللزوم: ٦٣٣/١.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٦٥.

(٣) شرح الكافية: ص ١٥٠. وانظر خزانة الصوي: ص ٢٢٧ و ٢٢٩.

(٤) انظر البديع لابن المعتز: ص ٦٥، وشرح الكافية: ص ١٥٠.

(٥) نقد الشعر: ص ١٦١.

فوقهما، وهو ما يعاب على الشاعر إلا أن يكون مقروناً باحتراس يقربه من حد الصحة ويخرجه من باب الاستحالة^(١).

ولم ينكر قدامة الغلو وعده أجود من التوسط والاعتدال، لأنه وإن خرج بالمعنى عن الموجود إلى المعلوم فإنما يراد به المثل وبلوغ النهاية في النعت^(٢)، والمنكر لديه ما يسميه بإيقاع الممتنع^(٣) الذي يخرج عن حد الغلو الذي يجوز أن يقع إلى حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع.

وبيل مثل هذا الاختلاف في تحديد المفاهيم الدقيقة للمصطلحات الواصفة للكذب الشعري، على أن الحدود التي ترسمها هذه الاصطلاحات حدود نقدية نظرية، لم يكن الشعراء يلتفتون إليها كثيراً وهم ينجزون «أكانبيهم الشعرية»، لأن انتقالهم من الحقل المحمود إلى المذموم كان يتم بتلقائية تكشف عن أن الفروق بين هذه الحقول كانت ألطف من أن يحسوها بها.

ولم يشك الشيخ في أية مرحلة من مراحل إنجاز الشعري المتحول، في كون الكذب شريطة من شرائط الجودة الشعرية، ولذلك فإن الحديث عن قبوله أو رفضه للمبالغة والغلو لا يعد إشارة إلى موقفه منهما من حيث كونهما مذهباً فنياً مكماً لصناعة الشعر، ولكن إلى موقفه من الشعر نفسه لأن هذه الصناعة في تصويره لها مفترقة إليهما غير مستغنية عنهما، وقد بينا في القسم السابق^(٤) أن هذا الموقف تحول تحت تأثير المعيار الأخلاقي من الانتساب إلى الشعر إلى التوبة منه مقرونة بالصمت، فالخروج إلى النظم الصادق الصريح، فالنظم الصادق المتوهم كذباً، لينتهي عند مرحلة الكذب المحمود بنظم الدرعايات.

(١) شرح الكافية: ص ١٥٣

(٢) نقد الشعر: ص ٦٥ - ٦٦.

(٣) نفسه: ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

وإذا نحن استثنينا الإشارات النقدية المعدودة التي تضمنتها سقطياتها، فإن تصويره للمبالغة مستمد في جله من المصنفات التي ألفها بعد توبته من الشعر ورفضه له، ولذلك تبدو الأحكام المتعلقة بهذا المنحى في الكتابة الشعرية مزيجاً من الأحكام الأخلاقية التي تحدد موقفه الفكري الشخصي من المبالغات، ومن الأحكام النقدية الفنية التي تخص كل من أراد أن ينتسب إلى صناعة الشعر ويوجد فيها.

ويظهر تأثير المعيار الأخلاقي في هذه الأحكام، في المعجم القادح الذي استعمل فيه الشيخ لوصف المبالغة ألفاظاً كالادعاء ودعاوى الشعراء^(١) والكذب والمين، كما يظهر تأثيره في اقتران إشارته إلى الغلو والإفراط في المبالغة بعبارات الاستغفار ودعاء الله إقالة العثرة^(٢)، وصرف كل الأوصاف المستحيلة في حق البشر إلى ذاته سبحانه، والاستعاذة به كقوله معزياً خاله في فقد خاله الآخر: «فالعياذ بالله أن نقول كما قال المحاربي:

اهترَّ عرش الله ذي الجلال

لموت خالي يوم مات خالي

ولكن إنا لله وإنا إليه راجعون، كل من عليها فان»^(٣).

وتعد مقدمة اللزوميات الخطاب الأخلاقي الذي جمع فيه معظم المصطلحات القادحة في الكذب الشعري، أما تصويره النقدي الفني للمبالغة فقد ظل متضمناً في مختلف أصناف خطابه النقدي التي كان يعرف فيها بأسرار صناعة الشعر وقوانينها، وهو الخطاب الذي أثر ألا يحرم منه المنتسبين إلى هذه الصناعة بعد أن حرمها على نفسه، فخصهم به لإرشادهم إلى طريق تجويدها وهو رافض لها.

(١) انظر مثلاً: اللامع العزيزي/ الموضع. ورقة ٢٥٥، وضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠.

(٢) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٥٨.

ويستعمل الشيخ مصطلح «المبالغة» بمعنيين: أحدهما الزيادة على الكافي في الوصف أو البلوغ به إلى غايته القصوى، مدحاً كان أم فخرًا أم سوى ذلك، دون أن يكون في ذلك ابتعاد عن الحقيقة، وهذا المفهوم هو ما قصد إليه مَنْ وَصَفَ زهيراً بأنه كان يبالغ في المدح ولا يمدح الرجل إلا بما فيه، ويتبين أخذه بهذا الفهم في قوله يشرح عبارة «لبك المسرح» في بيت لأبي تمام: («لبك المسرح» يجوز بكسر الراء وفتحها، والكسر أشد مبالغة لأنه يجعله موقدا للمسرح)، كما يظهر في ترجيحه رواية «الخاتر» على «الغار» في بيت لنفس الشاعر لأنه (أشد مبالغة). وترد المبالغة في كلامه أيضاً باعتبارها نقيضاً للاقتصاد والاعتدال كما يتبين من قوله:

وربُّ مبالغٍ في كيد أمرٍ

تقول له أحبته اقتصاداً^(١)

إلا أن الغالب في كلامه ورودها بمعنى ثانٍ هو الكذب الشعري والبعد عن الصق. والأصل في هذا المفهوم الخروج بالاستعمال اللغوي إلى ما سوى الحقيقة على سبيل التوسع والمجاز^(٢)، ولذلك يغلب عليها في مرتبتها الأولى أن تكون تعبيرية إفهامية ترمي إلى الإيضاح أو التأكيد^(٣) أو التقليل، أو الإعظام أو الاحتقار^(٤)، ورودها لإحدى هذه الغايات يجعلها مشتركة بين أصناف متعددة من أجناس القول حتى التخاطبي منها، وما يستعمل منها في لغة التخاطب يكون لتداول الناس له كالمرجع المتفق عليه بين المتكلم والمخاطب، كقولهم: «جن جنونه» (للمبالغة...) فالجنون في حقيقته لا يجن... ولكنهم يريدون الشدة والإفراط^(٥). ويرى الشيخ أن كل ما يسمع من دعوى العرب

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٠٧.

(٢) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١١/٤.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٧٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٢٣.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٠٤/١.

في مخاطباتها (إنما هو على معنى المجاز وتصوير الشيء بالصورة التي ليست له)^(١) لتقريب المراد إلى الفهم. أما المبالغات الشعرية فإنها تختص بكونها ثمرة للتكامل بين حس الشاعر وخبرته بأسرار الصناعة، ونتيجة لعلمه المسبق بعدم توقع المتلقي لها، لارتباطها بلطائف الصناعة، ولذلك تبدو في الغالب جامعة بين إحدى الوظائف المذكورة^(٢) وبين التعجيب والتخييل كما يتبين من قول الشاعر:

ولو أن عصفوراً يمدُّ جناحه

على آل طيء كلها لاستظلت^(٣)

والمدخل إلى مبالغات الشعر مدخل خفي لا يعلمه للطفه إلا من خبر الصناعة، وقد يكون الاهتمام إليه أحياناً مقصوداً على غرائز الشعراء، ولذلك نجد الشيخ يخالف ابن جني في رفع «حامله» بالفعل «يحط» في شعر لأبي الطيب^(٤)، ويؤول البيت تأويلاً يراعي جمالية المبالغة وتأثير الصناعة كما يتضح من قول تلميذه التبريزي: (وقال أبو العلاء: في «يحط» ضمير يرجع على طين الخاتم، والهاء في «حامله» راجعة على الطين أيضاً، كأنه جعل «حامله» بدلاً من الضمير الذي هو الفاعل، لأنه إذا جعل «طين الخاتم» هو الذي يحط الفارس كان أبلغ في المعنى من أن يجعله حامل الطين، لأن الطين هو الذي يصرف الأمر. ولهذا المعنى عدل عما ذكره أبو الفتح مع جوازه، لأن بين الوجهين فرقاً من حيث صناعة الشعر)^(٥).

ويصرح الشيخ بأن أبا الفتح في شرحه بيتاً^(٦) لنفس الشاعر قد ذهب إلى أن المقصود بالسيف اللفظ دون الجوهر (لأن الحديد لا تكون من الأسماء، إنما هي

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤.

(٢) أي الإرضاح والتكثير والتقليل والإعظام والاحتقار...

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٣٣.

(٤) قوله مادحاً: يصرف الأمر فيها طين خاتمه... ولو تطلّس منه كل مكتوب.

يحط كل طويل الرمح حامله... من سرّج كل طويل الباع يعبوب. ديوانه: ٢٩٥/١.

(٥) للوضوح: ورقة ١٣٤.

(٦) قوله: الشمس من حساده والنصر من... قُرْنائِه والسيف من أسمائِه. ديوانه: ١٣٧/١.

المسمى لأن الاسم عرض والحديد جوهراً، لا يكون أحد الجنسين من الآخر^(١)، لكنه بحسه الشعري لم ير إلا ما استبعده ابن جني، لأن مبالغات الشعراء لديه (لا تمنع أن يكون جوهراً السيف من صفة الممدوح)^(٢). ويجمع النقاد على أن المبالغات الشعرية تكون مقبولة بل ومحمودة لدى بعضهم إذا لم تبتعد عن القصد والاعتدال، وظلت قريبة من الحقيقة موضحة لها، ويبدأ الخلاف النقدي حولها عندما يبتعد الشاعر بها عن هذه الغاية ويخرج بها إلى التعجيب الفني. ويعبر الشيخ عن هذا البعد بمصطلح الإفراط في المبالغة كقوله يشرح شعراً لأبي الطيب^(٣): (... وصف نفسه بأنه جواب في الأرض، وهذا من الإفراط في المبالغة)^(٤). والإفراط من المصطلحات التي استعملها النقاد قبل الشيخ وبعده في الحديث عن المبالغة وأنواعها^(٥)، لكن «الغلو» هو المصطلح الذي اختاره الشيخ للدلالة على الخروج إلى المبالغات التي أنكرها بعض النقاد^(٦) واستجاءها بعضهم كما يدل على ذلك قوله في السقط:

ولو لا أن يظنُّ بنا غلو

لزدنا في المقالة من استزاد^(٧)

ويبدو من اعتذار الشيخ عن الغلو الذي تضمنته سقطياته أنه يقصد به ما ألحق بالآدميين^(٨) من صفات ينفرد بها الله وحده أو اختص بها الأنبياء، ولكن سياق الاعتذار ينل على أنه يقصد به كل ما جرى به اللسان من الإفراط (في الوصف بما لا يناسب حال الموصوف)^(٩). ومفهوم ذلك أن الغلو في الشعر ينشأ في الكلام المغير

(١) اللامع العريزي / للوضح: ورقة ٤.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٤.

(٣) قوله: كان رحيلي كان من كف طاهر... فتبت كوري في ظهور اللوامب. ديوانه: ١/٣٧٩.

(٤) اللامع العريزي / للوضح: ورقة ١١٩.

(٥) انظر البديع: ص ٦٥، ونقد الشعر: ص ٢٤٢، وشرح الكافية: ص ١٥٠، وخزانة الصوي: ص ٢٢٥ و٢٢٧.

(٦) انظر معجز أحمد: ١/٥٢.

(٧) س. ز. / شروح: ص ٧٧١.

(٨) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٩) التنوير: ٩/١.

من إغراق الشاعر في التصوير والاستعارات البعيدة الموقعة في المستحيل الممتنع، واستقصائه التشبيهات المستغربة، كما ينشأ في الكلام وإن أتت معانيه حقيقية غير مجازية، إذا نقل الشاعر صفات الخالق أو أنبيائه إلى من سواهم من البشر، والوجه الأول ينكر العقل والثاني ينكر العقل والشرع. وإذا كان الشيخ بعد توبته من الشعر قد ندم المبالغة والغلو، فإن هذا الذم يظل موقفاً أخلاقياً لا يغير من حكمه على الشعر بأنه صناعة لا تقوم إلا على الكذب، ومن اختار هذه الصناعة لا يطالب بتحقيق ما يرغب فيه من القول، لأن اللائق بمذهب الشعراء أن يسامحوا^(١) فلا تنكر عليهم دعاويهم وأكاذيبهم^(٢) الفنية.

وإذا كان متنه الشعري ثمرة لتحولات وجهها تحول موقفه النقدي الفني من الشعر إلى موقف فكري أخلاقي بعد أن كان قد أنجز السقوط فإن هذا الديوان يعتبر المنجز الشعري الذي استثمر فيه الشيخ الفاعلية الفنية لجميع أنواع المبالغة والغلو فتطابق فيه التصور والإيجاز تطابقاً كاملاً حتى صار مرجعاً^(٣) فنياً غنياً بالأمثلة لمن فتن من الشعراء بهذا الأسلوب في التصنيع، فالمبالغات في سقط الزند تتنوع وتتفاوت من حيث بعدها عن الاعتدال وقربها منه لتشغل كل المراتب التي رتب فيها النقاد توسع الشعراء وأكاذيبهم، فمن ذلك ما استعمله الشيخ للتبليغ أو الإفراط في الصفة^(٤) كقوله مبالغاً في الفخر:

ينافس يومي في أمسي تشرقاً

وتحسد أسحاري علي الأصائل

فهو يقصد أن كل وقت من الزمان يود أن يكون فيه دون ما سواه من الأوقات، حتى أن أمسه ينافس فيه يومه، (ثم زاد مبالغة بأن وصف أن أصيل يومه يحسد عليه

(١) انظر التنوير: ٩/١.

(٢) خطبة السقوط / شروح: ص ١٠.

(٣) شاعرية أبي العلاء: ص ٢٠٠.

(٤) حسب تعبير ابن المعتز: انظر البيهق: ٦٥.

سحره، وإنما صارت منافسة الأصيل للسحر أبلغ من منافسة الأمس لليوم الذي هو فيه، لأن الأصيل والسحر يجمعهما يوم واحد، والأمس واليوم الذي يشتمل عليه مختلفان لأنه يمكن أن يحصل في الأصيل ولا يمكن أن يعود إلى الأمس^(١). ويصف عزم الممدوح في قوله:

أفاد المهرفات ضياء عزم

فصار على جواهرها صقالا

فيربو على سابقيه ويتجاوز من جعل العزم في نفاذه كالسيف في مضائه إرادة المبالغة إلى جعل هذا المضاء مستفاداً من نفاذ العزيمة، وشتان ما بين المبالغتين^(٢). ويصف الحزن إلى الوطن والشوق الذي هاجه لمع البرق في قوله:

سرى برق المعرفة بعد وهن

فبات برامة يصف الكلالا

شجا ركباً وأفراساً وإيالا

وزاد فكاد أن يشجو الرحالا

فيجعل الشوق الذي هاج فعم نفوس الراحلين وأفراسهم وإيلهم بالحنن والكآبة يزداد بزيادة البرق فيكاد (أن يحزن الرحال مع أنها جماد لا يشعر بالشوق والحنن، وهذا مبالغة في وصف حنينهم إلى الأوطان)^(٣). ويستثمر قدرته على التبليغ في وصف الجهل والعيا الذي يملأ نفوس لصوص البادية فيشير إلى أن الرياح إذا هبت على بيوتهم وقفوا لها فرساناً لاصطيادها بسيوفهم، ثم يزيد على هذه المبالغة^(٤) فيذكر أنهم يطيعون رئيساً لهم غوياً إذا نفرت إبله من صوت الرعد جرى بسيفه نحو السحاب لردعه:

غواة إذا النكباء حفت بيوتهم

أقاموا لها الفرسان في كل مرصد

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٥٣٠.

(٢) انظر التنوير: ٢٢/١. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٧٠.

(٣) التنوير: ٢٣/١. وانظر البيتين في: س. ز. / شروح: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ٨٤/١.

يطيعون أمراً من غويّ كأنه
على النهر سلطانٌ يجور ويعتدي
إذا نفرت من رعد غيثٍ سوامه
سعى نحوه بالمشرفي المهني

وتبدو نفس البراعة في التبليغ في وصفه طول الليل^(١) وتستمر المخدرة^(٢)، وحين
جنين الناقة في رحمها لحينها^(٣) وما أشبه^(٤) ذلك من المعاني التي ابتعد فيها عن
القصد في التصوير لغاية فنية وكثرت في السقط فكادت لا تحصى. ويظهر من طريقته
في التبليغ أنه كان ينظر إلى شعر من اشتهر بذلك من المحدثين فيزيد عليها كقوله:
باض النسور به وخيم مصعداً

حتى ترعرع فيه فرخ القشعم

فمقصوده أن الغبار المرتفع باضت فيه النسور وأفرخت، وهذا لدى النقاد أشد
مبالغة من قول أبي الطيب: (عجاًباً تعثر العقبان فيه)^(٥). وقد كانت هذه الرغبة في
تجاوز سابقيه والتفرد بمبالغاته، تجره إلى الإفراط في الوصف، لكنه كان يستطيع أن
يقف بإفراطه عند حد ما وصفه العلماء بالإغراق أي المبالغات المرغوب فيها والدعاوى
المستحسنة. فجعله البرق لا يجرؤ على السير في بلاد قومه إلا وله خفير منهم^(٦)، (من
المبالغة في الشعر التي ترغب فيها الشعراء)^(٧). ومثل ذلك جعله الريح تحيد عن الغلل

(١) قوله: وباتت تراعي البدر وهو كئنه... من الخوف لاقى بالكمال سراراً. س. ز. / شروح: ص ٦٢٤.

(٢) قوله: كتتها سر الإله الذي... عندك دون الناس يستكتم. س. ز. / شروح: ص ٨٤٧. وانظر التنوير: ١٧٩/١.

(٣) قوله: فقد حن سوطي في يدي من غرامها... وحن لشتياقا في حشاها جنيها. س. ز. / شروح: ص ٨٩٣،
وانظر التنوير: ١٩٠/١.

(٤) انظر التنوير: ٢١/٢، ١٠٦. وانظر شروح السقط: ص ٦٣٣، ٦٣٥، ٧٧٥، ٨٣٦، ٨٤٩، ٨٩٤.

(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٤٧. وانظر بيت السقط في الصفحة: ٣٤٦، وانظر بيت أبي الطيب في
ديوانه: ٢٠٦/٢.

(٦) قوله: ولا سار في عرض السماوة بارق... وليس له من قومنا خفاء. س. ز. / شروح: ص ٤٠٠.

(٧) شرح التبريزي / شروح: ص ٤٠٠.

خيفة أن يمزقها شوك القتاد، فهو (مبالغة يستحسنها الشعراء)^(١). ومما وصفه النقاد بالدعاوى المستحسنة^(٢) قوله يذكر الناقة:

ولما رأتنا نذكر الماء بيننا

ولا ماء غارت من حذار عيونها

كأنا توقفت وربنا ثمم عينها

فضم إليه ناظريها جبينها^(٣)

لكن اقتناعه بأن الشعر يزداد جودة كلما أفرط صاحبه في الادعاء، واطمئنانه إلى أن خاطره يستطيع أن يقوده إلى أبعد غايات المبالغة جعلاً دعاواه المستحسنة رغم إعجاب النقاد بها تبدو له - بالقياس إلى ما كان قادراً على الإتيان به - أقرب من أن تكون الحد الذي يقف عنده، وإن كان هذا الوقوف مما يرضي النقاد، ولذلك لم يكن مستغرباً أن يتجاوز الإغراق المحمود إلى حقول الغلو المفرط الذي كان يجر على أصحابه نعتاً نقدياً قاذمة^(٤) كسخافة الفعل والكفر وقد استحق الشيخ لإفراطه الشديد في ذلك أن يلحق بأعلام الغلو في الشعر كأبي نواس وأبي الطيب وابن هاني^(٥).

والحقيقة أن إلحاقهم لا يصور مذهبهم في الغلو تصويراً دقيقاً، لأن الرجوع إلى ديوان السقط وتتبع النماذج الغزيرة التي تضمنها من هذا الفن، يبين عن أنه من حيث تصوره له كان يمثل مدرسة فنية خاصة لعلها كانت آخر من انتهى إليه تطور هذا الضرب من التصنيع. ويبدو أن عاهته كانت تسمح له - كما سأوضح - بأن يفلت من سلطة الذاكرة الحسية فيطلق لعقله عنان التخيل في حقل تجريدي غير مُتَّناهٍ لا

(١) شرح التبريزي/ شروح: ص ٢١٣. والمقصود قول الشيخ: ومن غل تحيد الريح عنه... مخافة أن يمزقها القتاد. انظر نفس الصفحة.

(٢) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٨٩٧.

(٣) س. ز / شروح: ص ٨٩٦.

(٤) انظر مثلاً الموشح: ص ٢٦٩ - ٢٧٠، حيث ينسب المؤلف أباً نواس إلى الكفر والجرأة لإفراطه في المبالغة الشعرية.

(٥) انظر خزنة الحموي: ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

يعوقه الرقيب الحسي البصري، ولا تراعى فيه إلا صحة العلاقات المتهومة التي يبني عليها التخيل^(١) وإذا كنت قد ربطت هذه المدرسة الفنية بالجانب التصويري في غلوه، فلأن ما وصف بهذا المصطلح من مبالغاته ينقسم إلى قسمين: الأول ما عد كذلك لاصطدامه بثوابت التوحيد والاعتقاد، والثاني ما عد كذلك لتلاعبه بمعايير العقل وأقيسته المنطقية. وما ندم عليه الشيخ بعد تويته من الشعر وأغضب بعض النقاد هو غلوه المستهين بالعقيدة، والغالب على هذا النوع وروده في المديح إرضاء لغرور المدح أو في الرثاء تقريباً إلى المعزى. ولا يخلو فخره أيضاً من الإفراط والمغالاة في الوصف، لكن اختلاف الغرض لا يغير من كون غلوه يبني دائماً على وصف الآدميين بصفات لا تجوز إلا في حق الله أو أنبيائه.

ويستمد الشيخ عناصر الإفراط في هذا الضرب من المبالغات، من المداخل الأولى إلى التوحيد، وأقصد الإيمان بالله وملأنته ورسله واليوم الآخر وبالقضاء والقدر. فالألوهية لله وحده سبحانه، لكن الشاعر وهو يسحر بجمال المرأة المتغزل بها يكاد يتخذها إلهاً معبوداً في الأرض:

فلمست أول إنسان أضلُّ به

إبليس من تخذ الإنسان لاهوتاً^(٢)

ويعجب الشاعر المادح بممدوحه فيجد فيه ما يكاد يفتنه فيؤله:

ولولا قولك الخلاق ربِّي

لكان لنا بطاعتك افتتاناً^(٣)

ولم يشير الخوارزمي إلى أن الشيخ غلا في هذا الوصف، واكتفى بأن جعل ذلك مبنياً على ما نقل من أن الله خلق آدم على صورته^(٤)، وعد الخويي ذلك من الغلو في

(١) انظر قوله في خطبة السقط / شروح: ص ١٠: (والشعر للخلد مثل الصورة للبدن، يمثل الصانع ما لا حقيقة له، ويقول الخاطر ما لو طوب به لا تكرمه. ومطلق في حكم النظم دعوى الجبان أنه شجاع).

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٥٨٤.

(٣) نفسه: ص ١٩٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٩٩.

القول كدأب الشعراء^(١)، لكن البطليوسي رغم إعجابه بشعره لم يتردد في الاستعانة بالله من ذلك بعد أن وصفه بأنه غلو شديد^(٢). ومن الصفات التي تفرد بها الله عز وجل القدرة والقوة المطلقان، ومن بين مظاهر قدرته هاته السماوات التي رفعها بغير عمد. ويريد الشاعر أن يشخص بيت العلياء والمجد الذي بناه الممدوح فيجعله يسمو في علوه حتى كاد أن يصير سماء ثامنة:

فلولا الله قال الناس أضحت

ثمانية به السبع الشداد^(٣)

وهذا من الكذب الصراح وعثرات اللسان التي يسأل الله وحده إقالتها^(٤). وقدرة الله على إحياء الموتى متى أراد وبعثهم يوم النشور لا يشك فيها موحد، وأحوال مشاهد القيامة لا يستهين به إلا جاهل أو ملحد، لكن نزعة البحث عن المبالغات الشعرية الطريفة تجر الشيخ إلى الزيادة على كل ما قيل في وصف الشجاعة والإقدام بجعل البدوي الموصوف لا يعرف الخوف والخشية مطلقاً حتى خشية الإله وحساب اليوم الآخر:

طموح السيف لا يخشى إلها

ولا يرجو القيامة والمعاد

وقد عد البطليوسي هذه المبالغة استعمالاً بشعاً ظاهر الصناعة (ينكره من يراه ويتأوله على غير معناه)^(٥). ولم يقف الشيخ عند هذا الحد فادعى للممدوح أنه إذا قتل رجلاً بسيفه لا يكاد ينشر يوم البعث:

يكاد محين لاقي المنايا

بسيفك لا يكون له معاد

(١) انظر التنوير: ٤٨/١.

(٢) شرحه / شروح: ص ١٩٩.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٢٩٢.

(٤) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٢٩٢.

(٥) شرحه / شروح: ص ٥٩١. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٥٩١.

وهذا من الغلو الذي لا جهة له^(١) والإفراط في القول لأنه جعل قتل الممدوح (أشد تأثيراً من إمامة الله تعالى)^(٢)، وأقل غلواً منه جعل أبي الطيب عيسى عليه السلام يعجز عن إحياء من قتله سيف الممدوح^(٣) لأنه قرنه بمعجزة إحياء الموتى، بينما قارنه الشيخ بالنشور والبعث وهو بيد الله. وينظر الشيخ إلى فضل الأنبياء على سائر البشر فيستعير فضلهم هذا ليجعله لباساً لممدوحه الذي فاق من سواه فكاد يكون رسولاً لولا انقطاع الوحي بعد محمد ﷺ:

لولا انقطاع الوحي بعد محمد

قلنا محمد من أبيه بديل

هو مثله في الفضل إلا أنه

لم يأت به برسالة جبريل

قل للذي عُرفت حقيقته به

إن لا يقام على الدليل دليل

وهذا من صريح المين والكذب المحض والقول الباطل الذي لا يجوز المصير إليه^(٤)، لأن حال الممدوح التي جعلها دليلاً على النبوة وتعريفها بحقيقتها وصف يناسب صفات الأنبياء عليهم السلام (إذ غير النبي ﷺ: يستحيل أن يعرف حقيقة النبوة لأنها طور وراء طور العقل، فلا يعرفها إلا من بلغ ذلك الطور)^(٥). إن من مظاهر صفاء الاعتقاد الإيمان بأن ما يريده الله كائن وأن ما لا يريده لا يكون، وليس لموجود علوي كان أم سفلي أن يغير مصير المخلوقين إلا إذا أراد الله ذلك.

ومن الأوهام الفاسدة التي يشيعها المنجمون أن الأفلاك تؤثر في البشر فتكون سبباً في ما يعرض لهم من خير أو شر، وقد حلا للشعراء أن يستثمروا هذا الوهم

(١) انظر التنوير: ٩/١، ٧٣. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٣٢٦.

(٢) التنوير: ٩/١.

(٣) قوله: لو كان صادف رأس عازر سيفه... في يوم معركة لأعيا عيسى. ديوانه: ٣٠٧/٢.

(٤) انظر التنوير: ٩/١. وانظر الأبيات في: س. ز. / شروح: ص ٨٧٣.

(٥) نفسه: ٩/١.

في أشعارهم فجعلوا تأثير المدوح في هذه الأفلاك شاهداً على علوه على البشر^(١)،
وينظر الشيخ إلى ذلك ثم يزيد عليه فيقول:

من قال إن النيرات عوامل
فبضد ذلك في عاك يقول
يعملن في ما بونهن برغمه
ولهن بونك مطلع وأقول

فقد جعل مطلع النجوم وأفولها دون المدوح، وجعل قدره يرتفع عن أن يتأثر
بتأثير الماثورات، وهذا مما لا تحتمله صفات الآمي ولا يناسب حاله فلا يصرف
إليه^(٢). وإذا كان الشيخ قد بلغ في غلوه هذه الجراءة فليس مستغرباً أن يكون قد قال
في رثائه للفقيه الحنفي:

فالعراقي بعده للحجاز
ي قليل الخلاف سهل القياد

فجعل موته نهاية لصولة الأحناف على الشافعية لأن أبا حنيفة وأصحابه (إنما
كانوا يصولون على الشافعي بمعاونة من هذا المرثي، فالآن لما مات فترت صولتهم
وانكسرت شوكتهم)^(٣)، وإن كان الخوارزمي لتحفه قد غضب من ذلك فعده من
أكاذيب الشعراء^(٤).

وما يجدر التنبيه عليه هنا أن الشيخ في معظم أبياته كان يحترس من الغلو
الصريح بالاستعانة بأدوات تجعله دون الممكن كاستعمال قد للاحتمال ولولا للامتناع
وكاد للمقاربة وما أشبه ذلك^(٥)، فاستعمال هذه المقربات تجعل المبالغة المفرطة لدى

(١) كقول أبي الطيب: يقولون تأثير الكواكب في الورى... فما باله تأثيره في الكواكب. ديوانه: ٢٨٤/١.

(٢) التنوير: ٨/١. وانظر البيهقي في: س. ز. / شروح: ص ٨٧١ - ٨٧٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٩٨٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٩٨٧.

(٥) انظر خزنة الحموي: ص ٢٢٧.

النقاد من المحاسن، ورغم ذلك فقد بدأ اصطدامه بالثوابت العقيدية استخفافاً بالعقيدة، ولذلك لم يخف الشراح غضبهم من ذلك. لكن الشيخ أدرك قبلهم ما في ذلك من جراءة فتبرأ منه ومن الشعر الذي يجر إليه، وإذا كان المتأخرون قد انتهوا إلى (أن الناظم إذا قصد الغلو في مديح النبي ﷺ فلا غلو)^(١) فإنه كان أول من دعا إلى ذلك بدعوته إلى صرف الغلو إذا جاز في الأدميين إلى من يحق فيهم^(٢).

أما الغلو التصويري المتلاعب بمعايير العقل وأقيسته فيعد الأسلوب الذي أبان به الشيخ عن قدرته العالية على الابتكار والتخييل بالصورة والتعبير الفني الجمالي بها، وهي القدرة التي تستمد الشعرية منها تألقها رغم ما في ذلك من خروج إلى المحال الذي يتمرد على العقل وأحكامه المنطقية.

ولعل بروز هذا التمرد بطريقة تصبح فيها الاستعارات والمجازات والتشبيهات أغرب من نفسها، هو ما يجعل الغلو والمبالغات التصويرية شحنة فنية تزيد من حرارة التدفق والتلقي الشعريين، ولذا لم يكن رفض النقاد المعتدلين لها ذا تأثير قوي في المنظومة النقدية، فالشعر (إذا خلا من مثل تلك المبالغات وأنكمش في حيز ما يسميه نقدنا الحديث بالتقريرية والمباشرة، فقد نكهة الفن وسحره، وبدأ لا رواء عليه ولا مذاق فيه)^(٣).

ومن بين ما وقف عنده النقاد من غلوه التخيلي إدعاؤه لليل أنه روع من خيل الممدوح فخاف وبات يدعو الله ليفرج عنه بطلوع الصبح فيخلص مما هو فيه من الرعب والأهوال:

يبيت مسهداً والليل يدعو

بضوء الصبح خالقه ابتهالاً

(١) خزائن الحموي: ص ٢٣١، ونظر الفتح المدين في مدح الأمين: ص ٣١٢ والمجموعة النبهانية في اللوائح النبوية: ص ١٣.

(٢) انظر خطبة السقوط / شروح: ص ١٠.

(٣) شاعرية أبي العلاء: ص ٢٠١.

فهذا (من قبيل دعاوى الشعراء يبالغون في الأوصاف حتى يخرج الكلام إلى المين والمحال)^(١)، وكذا ادعاؤه للأرض أنها من صفرة العشق لم تنبت إلا الزهر الأصفر:

وبالأرض من حبها صفرة

فما تنبت الأرض إلا بهارا^(٢)

وما يجري مجرى هذه الدعوى من كذب الأشعار^(٣) كثير في أشعاره المجودة. والتأمل في هذا الضرب من مبالغاته يكشف عن أنه يسلك لإيقاع المتلقي تحت تأثير فنية الغلو أساليب متعددة تقوم كلها على مواجهة العقل بخلاف المعهود. فمن ذلك أنه يجسم المجردات ويشخصها فتصبح شخوصا تحس وتتفعل كالمخلوقات الحية، كما يتبين من تصويره سير النوق في الليل وأسر جيش الظلام للبدر الخائف:

وباتت تراعي البدر وهو كأنه

من الخوف لأهى بالكمال سارا

تاخر عن جيش الصباح لضعفه

فأوثقه جيشُ الظلام إسارا^(٤)

ويستثمر فنيًا نفس الانفعال الذي يملأ نفس البدر أي الخوف، لكنه يجعله فرارًا من شمس الضحى في قوله:

والبدرُ يحثُّ نحو الغرب أينقه

فكلما خاف من شمس الضحى ركضا^(٥)

(١) التنوير: ٢١/١، وانظر شرح التبريزي / شروح: ص ٦٩، وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٦٨.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١١٣٨

(٣) التنوير: ٩/١.

(٤) س. ز. / شروح: ص ٦٢٤ - ٦٢٥.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٦٥٨.

ومثل ذلك في تشخيص المجردات إشارته إلى خوف الريح الهابة من الأشواك^(١)
وشرب المطايا ضوء الفجر^(٢). وقد ينحو منحى مناقضاً فيجعل الأجسام المحسوسة
كائنات لطيفة شغافة لا تخفي ما بداخلها كما يتبين من صورة النوق التي أهزلها
السير فلطفت حتى أصبح الماء الذي تشربه يبصر من وراء جلد أعناقها:

وقد دقت هواديهن حتى
كان رقابهن الخيزران
إذا شربت رأيت الماء فيها
أزيرق ليس يستره الجران^(٣)

ومن ذلك أيضاً عمده إلى مزج ما طبعه التمايز وتمييز ما حكمه الامتزاج، فالنور
نقيض للظلام وتميز به، وشدة الظلمة تصورها قوة لمع الضوء فيها، وقد استثمر
الشيخ هذا التباين في قوله في السقط يصف سرى النوق:

فخرقن ثوب الليل حتى كأنني
أطرت بها في جانبه شرارا^(٤)

لكنه عندما يريد المبالغة في وصف شدة ظلام الليل، يغلو فيجعل ضوء نار الزناد
يمتزج بسواده فتعجز عيون النوق عن الإيصار فيه بعد أن كانت لحدة بصرها ترى
الشرار الكامن في الزند قبل قبحه، أما الصباح فقد ظل رغم طلوعه عاجزاً عن أن
يعلن عن بزوغه لمنع شدة سواد الليل نوره من أن يبين وسط الظلام:

وكنَّ يرين نار الزند فيه
فلم يبصرن إذ ورت الزناد

(١) س. ز. / شروح: ص ٣١٣.

(٢) قوله: فكان الفجر تشربه المطايا... وتلا منه أسقية شنان. س. ز. / شروح: ص ١٨٢.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٨٢ - ١٨٣.

(٤) نفسه: ص ٦٢٣.

لو ان بياض عين المرء صبحُ

هنالك ما أضاء به السواد^(١)

وخلافاً لذلك يلجأ إلى ما يمتزج لدى الشعراء فيتحد في البصر ليغلو في وصفه بجعله متبايناً، فالشعراء عندما يريدون المبالغة في تصوير صفاء الماء يجعلونه كأنه مزج بالزجاج المذاب أو ماء الفضة^(٢)، لكن الشيخ لولعه بالغلو يعكس الصورة فيجعل هذه المياه لصفائها وخلوصها من الشوائب تتميز من ماء الزجاج واللجين رغم صفائه، فإذا طُرِحَ فيها تميزاً منها فباتنا:

مِياهٌ لو طرحت بها لجيناً

ومشبهها لميزت انتقاداً^(٣)

والواضح أن تعطيل سلطة العقل ومنطقه هو الذي منح الغلو في الشعر جماليته، فالحدود بين الموجودات تصبح فيه ملغاة فتتوحد الانفعالات والأحاسيس ولغة التخاطب، ويتحول شوق الخيل إلى الماء ليصبح شوق الماء إليها:

إذا اشتاقت الخيلُ المناهلَ اعرضت

عن الماء فاشتاقت إليها المناهلُ^(٤)

وتفهم النوق حديث الركبان عن شدة عطشهم بعد نفاد مائهم، فتغور عيونها خوفاً من أن يشربوا ماءها^(٥). والعقل يعد مثل هذا دعاوى كاذبة، لكنها في حكم الشعر مظهر من مظاهر الإغراب في الصنعة، والإغراب سبيل إلى التجويد والتعجيب. لقد كان الشيخ في خطبة السقط التي ختم بها نظم الديوان صريحاً في رده جودة

(١) س. ز / شروح: ص ٣١٣ - ٣١٥.

(٢) كقول الصنوبري: كان الزجاج بها قد أذيب... وماء اللجين بها قد سبك. ديوانه: ص ٤٤٨، وانظر ش. ب / شروح: ص ٧٨٧.

(٣) س. ز / شروح: ص ٧٨٦.

(٤) س. ز / شروح: ص ٥٤١.

(٥) انظر قوله: ولما رأنا نذكر الماء بيننا... ولا ماء غارت من حذار عيونها. س. ز / شروح: ص ٨٩٦، وما تقدم: ص ٤٩.

الشعر إلى الإغراق والغلو وهو عالم أنهما كذب محض، لكن هذه الخطبة كانت في الحين نفسه الرسالة النقدية التي أعلن فيها نهاية مرحلة المبالغات المفرطة في منجزه الشعري وهو يعلن نفوره من هذه الأكاذيب ويعترف بأنه أثر أن يكون متخلفاً ساكتاً عن قول الشعر على أن يظل بابتعاده عنها وتمسكه بالموزون شاعراً غير مجيد^(١)، ولذلك لم يكن لفن المبالغة - عندما تحلل الشيخ من توبته من الشعر - أن يجد له مكاناً في ديوان اللزوم الذي أعلن به عن عودته المحتشمة إلى المنظوم، فهذا الديوان كما أوضح في مقدمته توخي فيه صدق الكلمة ونزه عن الكذب والميط وعري من المين^(٢)، فكان بذلك - لديه - نموذجاً لما يمكن أن يكون عليه القصد والاعتدال في النظم، فهو يبدو في لزومياته لرفضه الكذب والتزامه بالصدق كأنه لم يكتسب خبرة بفن المبالغة ولم يكن الشاعر الذي غلا في سقطياته وادعى فيها من الأكاذيب ما ينكره الشرع والعقل. فاللسان الذي جعل الله عرضة لليمين في قوله راثياً:

وبالله ربي ما تقلد صارماً

له مشبه في يوم حرب ولا سلم^(٣)

فلغى كاذباً كغيره من الشعراء^(٤)، أصبح بعد تطبيق الشعر لا يستعذب الكلام إلا إذا كان تمجيداً للخالق الذي شرف عن التمجيد^(٥) والتماساً للثواب منه^(٦) ودعوة إلى طريقه، ولم يكن يقصد من نظم اللزوم إلى أكثر من هذا. لكن تميز لزومياته بكونها ديوان القصد والاعتدال لم يمنع بعض أنواع المبالغات من التسلل إليه، ولا أقصد ما عده بعض الدارسين^(٧) مبالغة كقوله^(٨):

(١) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: ١٦٢/٢.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٦/١.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٩٥٣.

(٤) انظر التنوير: ٢٠٢/١، وشرح الخوارزمي / شروح: ص ٩٥٣.

(٥) مقدمة اللزوم: ٥/١.

(٦) نفسه: ٣٩/١.

(٧) انظر الجامع: ص ١١٧٢.

(٨) انظر على التوالي اللزوم: ١٤٣/١، و٣٠٣/٢.

إذا حان وقتي فالمثقف طاعني
بغير معين والمهتد ضاربي

وقوله

لوقام أموات العواصم وحدها
ملاؤا البلاد حزونها وسهولها

فالمتلقي لا يحس بأية مبالغة في البيتين لأن نهنه يتوجه إلى معنى الموت والكثرة المرادين بكلامه دون الالتفات إلى توسعه فيه، وذلك لغياب المقصد الفني التعجيبى في هذا التوسع، ولكن المقصود ما وصفه الشيخ نفسه بأنه مبالغة، كقوله مؤولاً إشارته إلى بكاء المنابر وبكاء الأرض:

يدعون في جمعاتهم بسفاهة
لأميرهم فيكاد يبكي المنبر

فالمعنى أن في الدنيا أمما لهم أمراء ظلمة يدعى لهم على المنابر، فلو كان المنبر يقدر على البكاء لبكى وندب، وهذا في رأيه من صنوف المبالغة^(١). والواضح من استشهاده بالقرآن الكريم على هذا النوع من المبالغات أنه يقصد به التبليغ والزيادة في الوصف للإيضاح زيادة تميزه من الكذب الفني الموسوم بالغلو والإغراق، وهو ما يؤكد أن ما يجوز نعته بالمبالغة في لزومياته لتجاوزه الحقيقة، لا يحمل أية دلالة فنية كالتى تحملها المبالغات التعجيبية في سقط الزند، وذلك لأنها توضيحية إقناعية.

ويبدو أن القراء في عصره كانوا واعين بدلالة تحوله من الشعر، فما ورد في سقطياته من غلو عد لديهم من أكاذيب الشعر ولغو الشعراء فلم يحاسبوه عليه، لكنه عندما أعلن في مقدمة اللزوم أنه سيلتزم بالصدق وينأى عن الكذب، حمل ديوانه على الجد والاعتقاد فأصبح مسؤولاً عن كل ما أتى به فيه، فحوسب على كثير مما قاله

(١) انظر زجر النابح: ص ٧٥، وانظر البيت في اللزوم: ٤٤٥/١.

فيه مصرحاً أو ملمحاً، ونجم عن ذلك أنه وجد نفسه بعد نظم اللزوميات مضطراً إلى أن يدفع عن نفسه ما رماه به خصومه من تهم بسبب ما تضمنته بعض أبياتها من مؤولات، ويؤول منها معتذراً معاني كان بعضها قد ورد من قبل في سقط الزند فلم ينكر عليه. فقد زعم في بعض مبالغات السقط أن النجوم والأفلاك تؤثر في مصير الناس وأفعالهم^(١) وهو غير متخوف لأنه كان يعلم أنه يتكلم بلغة الشعراء ويهيم مثلهم في كل واد، لكنه عندما ردد ذلك في لزومياته فقال:

لقد ترفع فوق المشتري زحل

فاصبح الشرُّ فينا ظاهر الغلب

وإن كيوان والمريخ ما بقيا

لا يخليانك من فجيع ومن سلب

نسب إلى تأليه الأفلاك فاضطر إلى أن ينفي عن كلامه شبهة الشرك مؤولاً المعنى بأن (الله سبحانه جعل الكواكب تجري بأمره، فإذا حل الكوكب الفلاني بموضع كذا أوجب ذلك حدوث أمر كما أن النار إذا أُلقيت في شيء أوجبت حريقه... وذلك بتقدير الله جل سلطانه، وعلى هذا القول حمل بعض المفسرين قوله تعالى: ﴿فالمدبرات أمرا﴾. وقال الناس: أحرقت النار الحطب على هذا المجاز، وذلك مذهب الشرعية)^(٢). واحتتمى بنفس التأويل بعد قوله:

لعل قران هذا النجم يثني

إلى طرق الهدى أمماً حيارى

فذهب إلى أن المعنى (لعل الله يهديهم بطلوع هذا النجم، وهذا على المجاز كما تقول: (أحسن إلي يوم الجمعة) ولم يحسن إليك، وإنما ذلك الإحسان من الله فيه،

(١) انظر ما تقدم، حيث قوله مشيراً إلى تأثير الأفلاك في البشر: يعملن في ما دونهن برغمه. س. ز / شروح. ص ٨٧١ - ٨٧٢.

(٢) زجر النابح: ص ٣٠. وانظر سورة النازعات / الآية: ٥، وانظر البيتين في اللزوم: ١/ ١٥٣.

وهو كقولهم: ليل نائم، وإنما ينام فيه^(١). والملاحظ أن الشاعر التائب لم يعتذر عن ذلك ونظيره بأنه دعاوى شعرية كما اعتذر عن أكاذيب السقط، فتوخي الصدق في اللزوم كان إشارة ضمنية إلى خلوه من المبالغة والغلو، لأنهما ليسا إلا تعبيراً عن الكذب نفسه. ولم يدم تمسكه بالصدق والقصد في نظمه طويلاً، فديوان استغفر واستغفري كما أوضحت كان الديوان الثاني والأخير الذي بناه على الكلمة الصادقة قبل أن يعود إلى مغازلة الكذب الشعري المتوهم في جامع الأوزان ليجد نفسه في درعياته من جديد أما م الغلو والمبالغات الشعرية الصريحة.

وقد سبقت الإشارة إلى أن عوبته إلى الشعر المجود في هذا الديوان الصغير كانت مقيدة بالمقصد النبيل المتمثل في الدعوة إلى الجهاد حماية للعرض والدين، ولم يكن التقيد بهذه الغاية الأخلاقية يسمح له بأن يتحرخ من جديد بالعقيدة في غلوه الشعري، وسهل له ذلك حصره الديوان في وصف الدروع وابتعاده عن المنيح وما أشبهه من الأغراض التي تقود إلى هذا النوع من الأكاذيب المكروهة، ولذلك نجد كل مبالغاته المفرطة فيه مقصورة على الغلو التصويري الذي يصطدم بأقيسة العقل ولا يعبت بالمقدسات. وإذا كان الوجه الفني لهذا الضرب من المبالغة شبيهاً من حيث الكيف بنظيره في سقط الزند، فإن المقارنة بينهما من حيث الكم والتنوع تكشف عن ضيق المجال الذي تحركت فيه مبالغات الدرعيات، فهي لا تخرج عن وصف ملوسة الدرع وليونتها وصفائها ولمعانها لشبهها الماء:

لا يخابنك بـأرق متلمع

إن البروق تخون في تلماعها

ماوية تهوي هوي الماء من

دهماء تهدي عذبه لبقاعها^(٢)

(١) زجر النابح: ص ٢٠. وانظر البيت في اللزوم: ٧٤/١.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٨٦ - ١٩٨٧.

ولا يختلف الشيخ في مجيئه بمثل هذه الأوصاف عن غيره، فجل الشعراء يشبهون الدروع بالغران التي تصفحها الرياح^(١)، لكنه يجعل هذه النعوتة منطلقه إلى تنويع الصور المبنية على المبالغة لتصبح الدرع بريقها الشمس الثانية التي تمنع ضوء النهار من الانحسار بعد غروب شمس السماء:

إنني إذا دلكت براح قبضتها

بالراح كيما لا يكون دلوك^(٢)

فإذ ألقيت ليلاً في صحراء مظلمة طلع النهار:

إذا ألقيت في مهمه تحت حندس

تخيلت أن الشمس لاح صبيحها^(٣)

وهي اللجين لصفائها وبياضها، فلو أذابها الفقير لاغتنى بها:

تحتي مصعلكة الربيع وفوقها

بيضاء عز بنوبها الصعلوك^(٤)

وقد يفرط في الوصف ويغلو فيجعلها إذا سالت أسرع من ماء الدلو:

لو خلّيت ونزوب ماء سائل

في مذنب سبقتة من إسراعها^(٥)

وتصبح لسيلائها ماء جارياً فترده الوحوش الظمأى لترتوي^(٦)، ويفر منه الضب

محذراً أنثاه وصغارها:

(١) كقول أوس بن حجر: وأملس صولجاً كنهى قرارة... أحس بقاع نفح ريح فأنجفلا. انظر نقد الشعر: ص ١٣١.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٠٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٣.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٩٠٢.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٩٨٥.

(٦) قوله: وغرت عيون الوحش فاقتربت لها... صواد وياغي الورد منهن لأحسن. نفسه / نفسه: ص ١٩٥٥.

يحسبها الضبُّ إذا القيت
في أرضها الغبراء عثنون سيل
يشتد خوفاً بعد إخباره
حُسَيْلُهُ عنها وأم الحسيل^(١)
لكن إغرابه في الغلويظهر عندما يجعل لابسها سابحاً في نهر متجمد^(٢) ومتطهراً
من الحدث بمائها:

وثوبي أضاة إن شكا الظم تحتها
كمي هياج فهو ظمان سابع
كمفتسل أعلى جمادى ببارد
وما سجل ماء حين يفرغ سائح
تشبث منه كل عضوي بحظه
من الماء إلا رأسه والمسائح
كان الفتى سنت عليه بلبسها
يداه ننوياً ما استنقته الموائح^(٣)
ولصحة الطهارة الكبرى بها يبطل تيمم حاملها الصادي وهو مقبل على الصلاة:
وتوهم أني لا يجوز تيممي
على قريبا والأرض صاد جميعها^(٤)
وتوهمها ماء ليس مقصوراً على المتوضئ وحده فجاريته تتوهمها هي الأخرى
كذلك فتهم لتملاً منها الإناء:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٣١ .

(٢) قوله: وثوبي أضاة إن شكا الظم، تحتها... كمي هياج فهو ظمان سابع. نفسه / نفسه: ص ١٩١١ .

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩١١ ، ١٩١٣ .

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٢ .

وقد أهوت إلى درعي ليس

لتملاً من جوانبها الإدواء^(١)

وينتقل هذا الوهم إلى النبات نفسه، فالعشب الذي صَوَّحَهُ القِيطُ فدوى، يهم باستعادة خضرته إذا وضعت عليه:

يهم أن يرجع النبات بها

أخضر من بعد ما يقال ذأى^(٢)

وعندما نتأمل في هذه المبالغات نجدنا تشترك كلها في تجميل صورة الدروع لدى المتلقين وتحبيبها إلى نفوسهم، وتعلق النفوس بالصورة الجميلة التي يرسمها لها يصبح تعلقاً ضمنياً بفضيلة الشجاعة والدفاع عن العرض، وهو ما يدل على أنه حاول في آخر دواوينه أن يطوع الكذب الشعري ليكون في بدايته مظهرًا فنيًا تخيليًا، وفي نهايته حثًا على الفضيلة، فمبالغة الدرعيات كلها تؤول إلى غاية واحدة هي الحث على الجهاد، لكن تنوع أغراض صناعة الشعر يجعلها أوسع من أن تحصر في موضوع واحد كوصف الدروع. وإذا نحن نظرنا إلى بعض ما عده النقاد من مبالغات الدرعيات إغرابًا في الصنعة كجعله الحصان يعدو ظامئًا وهي فوقه غدير مقعم^(٣)، والضباب تنفر منها والوحوش تردّها تبين أن كل ذلك توسيع لقوله قبل ذلك في سقط الزند:

والعيسُ أقتل ما يكون لها الصدى

والماء فوق ظهورها محمول^(٤)

وكذا لقوله مغرّقًا الجراد في غدران الدروع:

كان السبى غرقى بها غير أعين

إذا رد فيها ناظرٌ يستبينها^(٥)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٧٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٢٠١٠.

(٣) قوله: يحمل منها صاديًا سابح... مثل غدير الديمة المفع. نفسه / نفسه: ص ١٧٤٩.

(٤) س. ز. / شروح: ص ٨٨٠.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٩٠١، ولنظر التنوير: ١/١٩٢.

ولذلك يظل السقط المرجع الفني الأكمل لتعرف حدود التوافق بين تصوره النقدي
لفن المبالغات وإنجازه الشعري لها.

٤ لعبة التخيل والإفهام: لعل من بين ما تتميز به اللغة الشعرية من باقي
أنواع الخطاب قدرتها على الجمع بين مسامرة منطق الأبنية اللغوية المفيدة وبين التمرّد
عليها بخلخلتها وتحويلها عن غايتها الإفهامية إلى وجهة أخرى هي الوجهة التخيلية
التعجيبية. وعندما عرف الشيخ الشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط،
كان من بين ما عناه بالشرائط الأثر التخيلي الذي يحدثه الشاعر لدى المتلقي من
خلال مختلف التغييرات^(١) التي يبعد بها لغة الشعر عن لغة التواصل وعن النظم
البارد. وتتنوع مسالك التخيل فتكون صوتية مسموعة أو بصرية مرئية أو ذهنية
مدركة، ويرتبط بناء المعاني التخيلية في الشعر بالمدرّك الذهني من خلال أساليب
ينوعها الشاعر كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والتورية والمبالغة والإيهام وما
سوى ذلك من الاختيارات الفنية.

وقد عد ابن سعيد أبا العلاء أشعر من سلك طرق التخيل^(٢)، وهو يقصد
تشبيهاته واستعاراته البديعة التي أثبت بها أنه كان رغم عماءه من الشعراء القلائل
الذين طوعوا هذه الفنون البيانية وخبروا أسرارها، لكن تصوره النقدي النظري لهذه
الفنون يظل غير جلي لأنه كان يضمن في مختلف مصنفاته بما يمكن أن يعد تعريفاً
نقدياً مدرسياً بها ويقوانينها، نائياً بها عن أن تصبح قواعد جامدة متناهية ومستقلة
عن أحكام الغريزة. وتبدأ خلخلة منطق الأبنية اللغوية الدالة والمعقولة عندما يتوسع
المتكلم في كلامه فيخرج بالألفاظ والمعاني عن استعمالها الأصلي ليضعها في سياق
لغوي أو عقلي يبتعد بها عن الحقيقة اللغوية والعقلية، ولعل اللغة الشعرية من بين لغات
الأجناس الأدبية الأخرى تعد أقصى ما يمكن أن تبلغه هذه الخلخلة، إلا أنها غير
مقصورة على هذه الأجناس دون غيرها.

(١) انظر ما تقدم: ٤٦/١.

(٢) رايات البرزين: ص ٦. وفي المطبوع «ملك» عوض «سلك».

فالابتعاد عن الحقيقة يظهر في لغة التخاطب اليومي نفسها لأن أبنية هذه اللغة تكون عاجزة أحياناً وربما في أغلبها^(١) عن الدلالة على مقصود المتكلم، فيحتمي بأبنية تأويلية تزال عن موضعها لتحل محل الأبنية الحقيقية مستبعدة حقيقتها. وحدوثها في لغة التخاطب يفيد أنها خلخلة ضرورية لا يستغنى عنها لأن الإفهام لا يتحقق بدونها. وقد يكثر استعمال البناء المخلخل وتداوله فينسي الأصل الحقيقي^(٢)، وتصبح الخلخلة حقيقة جديدة قد تزال عن موضعها من جديد، ولذلك عدت اللغة في أغلبها مجازاً^(٣) لأنه يلاحق المتكلم في كل ما يقول^(٤). وإذا كان الكذب في الشعر باباً من أبواب التخيل وكان المجاز ابتعاداً عن الحقيقة، فإنه لدى ابن قتيبة لا يعد كذباً، لأنه لو جاز وصفه بذلك لكان أكثر كلام الناس باطلاً^(٥).

وذهب الناقد إلى أن المتخاطبين لا يصلون إلى بعض المعاني في السنة العجم إلا بالاستعمالات المجازية^(٦)، وهي إشارة ذكية إلى افتقار اللغة إلى الاستعمالات غير الحقيقية، واضطرار المتكلم إلى الاستعانة بها للإفهام، والشعراء يستعينون بكلامي المتكلمين بما يمكنهم من نقل المعاني إلى أفهام المتلقين لأنه (أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع)^(٧)، لكن لعبة التخيل بالشعر تتميز بكونها أخص من أن تكون مجرد خروج اضطراري عن الحقيقة لغاية إفهامية، لأنها تتجاوز الإفهام نفسه لتصبح غاية في حد ذاتها يقود إليها الاختيار الفني لا الاضطرار اللغوي وأعني بهذا أن مستويات الابتعاد عن الحقيقة تختلف في لغة الإفهام عنها في لغة التخيل، لأنها في الأولى إتفاق قبلي بين المفهم والمخاطب على حدود تداولية معروفة مبتذلة أو متوقعة ستبتذل لا يضل فيها أحدهما عن الآخر، بينما هي في الثانية إستبداد قسري يُرغم

(١) انظر: دراما المجاز / فصول: ص ١٠٠ / تراثا النقدي ٢. وانظر خصائص ابن جني: ٤٤٧/٢ - ٤٥٧

(٢) نفسه: ص ١٠٠.

(٣) انظر الخصائص: ٤٤٧/٢.

(٤) دراما المجاز / فصول: ص ١٠٠.

(٥) انظر العمدة: ٢٦٦/١.

(٦) نفسه: ٢٦٦/١.

(٧) نفسه: ٢٦٦/١.

فيه الشاعر- أحياناً - وهو يقول ما لا يفهم، المتلقي على أن يفهم ما يقال وإن لم يفهمه، إذا لم يهده حسه إلى الدلالة التعجيبية لكلام الشاعر.

ولا يمتلك المتلقي أمام هذا القصر إلا حقاً واحداً هو حق التصور والتعجب دون الفهم، إلا إذا تفضل عليه الشاعر فأفهمه، ولعل هذا ما قصد إليه الجاحظ حين عد الشعر جنساً من التصوير^(١). وقد ذكر المرزوقي في شرحه لبني تمام^(٢) أن ما عمله في هذا البيت (يسميه أهل المعاني التصوير، وذلك أنه أراد أن يبين نفور صاحبه من الشيب المخطئ بفؤديه فلم يقنع فيه بعبارته، ولم يرتض له تناهياً في بيان وإشارة دون تصويره بما أخرجه إلى العيان، فقال: اعتبر أيها المخاطب وتأمل أرام الظباء كيف تصورني بصورة نئب الرمل)^(٣).

ويبدو من كلام المرزوقي أن هذا المصطلح الذي لم يقدر له أن يتداول كان يطلق على كل الأبنية الدلالية التي كان الشعراء لا يقنعون في بنائها بالمعاني القريبة من الحقيقة، فلا يتناهون في التعبير حتى يصلوا إلى بناء بعيد منها ينقل المتلقي من موقع الغم إلى موقع التأمل، وذلك من خلال تجاوز حدود التأويل التي يتحرك داخلها المخاطب في لغة الإفهام، إلى حقول بعيدة مفرغة يتوهمونها أرضاً صلبة ويسيرونها عليها سيراً يتأخر عنه المتلقون فيقصون أثاره ويتبعونها مستمتعين بنشوة الملاحقة أو معانين من مشقتها.

ويعد المجاز المدخل الأقرب إلى التصوير التخيلي في الشعر، والاستعارة أوسع أبوابه إذ (ليس في حلي الشعر أعجب منها)^(٤). والتشبيه باب آخر من أبواب التعجيب، وإن كان مبنياً على الحقيقة، يلحق في رأي بعض النقاد بالمجاز (لأن التشابهين في أكثر الأشياء إنما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة)^(٥). وقد صرح الشيخ في لزومياته بأن كلامه منه الحقيقي ومنه المجازي:

(١) الحيوان: ١٣١/٣ - ١٣٢.

(٢) قوله: ألم تر أرام الظباء كأنما ... رأيت بي سيد الرمل والصبح أدوع. ديوانه: ٣٢٢/٢.

(٣) ش. د. أبي تمام: ٣٢٢/٢.

(٤) العدة: ٢٦٨/١.

(٥) نفسه: ٢٦٨/١. ويفهم هذا أيضاً من كلام البليوسي. انظر شرح / شروح: ص ١٥١٢، و. ٨٤٠.

وليس على الحقائق كلُّ قولي

ولكن فيه أصناف المجاز^(١)

ويتبين من استعماله هذا المصطلح أنه يقصد به كل أنواع الاتساع في القول في لغة التخاطب^(٢) كان أم في الشعر، فجعل أبي الطيب السمع من أعضاء الإنسان^(٣) (مجاز واتساع لأن السمع ليس من الأعضاء...)،^(٤) ومثل ذلك لديه جعل أبي تمام المشيئة للظلمان لأنه (على المجاز والاتساع)^(٥)... والغالب على مجازات الشيخ في مراتبها الأولى أنها ترد في أشعاره المجودة لحسن البيان، وفي لزومياته للإفهام أو التليس المقصود، أما التصوير الذي وقف عنده النقاد والمتلقون متعجبين مستغربين فيتمثل في استعاراته وتشبيهاته لتجاوزه حسن البيان فيها إلى التخييل والتعجيب من خلال الإغراب في الصنعة.

أ - الاستعارات المخيلة: لعل من بين أهم النتائج التي يمكن أن يخرج منها دارس أشعار أبي العلاء وهو يفاعاً بالحيز الواسع الذي تشغله الاستعارات في سقلياته وبرعياته، أن شغفه بالشعر المجود إنما كان شغفاً بالتصوير^(٦) نفسه، والاستعارة بابه الأوسع. والمفارقة التي تبدو محيرة أن إفراطه في ركوب هذا الفن لا تناسبه الإشارات النقدية المقتضبة التي كان يكتفي بها عند تعرضه للعارية في أشعار غيره، فنحن لا نجد في كلامه تلك المصطلحات التي قسم فيها العلماء هذا الباب من

(١) اللزوم: ٦٣٠/١. وانظر قوله في: ٦٣٣/١: لا تقيد علي لفظي فأني... مثل غيري تكلمي بالمجاز.

(٢) انظر المصاهل والشاحج: ص ١٦٤، ٢٧٦. وانظر في ما تقدم من هذا الباب مبحث «لغة المبالغة والاعتدال».

(٣) قوله: مهلاً فإن العذل من أسقامه... وترفعاً فالسمع من أعضائه. ديوانه: ١٣١/١.

(٤) اللامع العريزي / للوضح: ورقة ٥.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٠/٢. والمقصود قوله: إذا شئت بالألوان كن عصابة... ديوانه / ش. د.

أبي تمام. ٦٠/٢.

(٦) يستعمل ابن حجة التصوير بالمعنى الحقيقي أي النقش، ويستعمل الصورة باعتبارها مقابلًا للمعنى. خزائن

الحموي: ص ١٧٧، ١٧٩.

الصنعة - البديعي^(١) لدى بعضهم والبياني^(٢) لدى آخرين - إلى استعارات، ومصرحة ومكنية وتحقيقية وتخيلية، وقطعية واحتمالية وأصلية وتبعية ومرشحة ومجردة، وما سوى ذلك من الأوصاف التي خنق بها بعض المصنفين^(٣) هذا الفن التصويري بحصره داخل قوالب مدرسية متناهية الحدود.

فالاستعارة لدى الشيخ كانت هي الإنفلات المطلق من سلطة اللغة والعقل وأقيسة العلماء، والمطلق لا تحده القواعد المتناهية، ولكن يكتشفه حدس الغريزة اكتشافاً يتجدد بتجدد العصور والشعراء. ولا يبدو الشيخ في سكوته عن تعريفها مقصراً، فاختلاف العلماء^(٤) في حدها يدل على أنها كانت لعدم تناهيها اللفظ من أن تحد، ولذلك أثر الشيخ الاكتفاء ببيان الأسس التي يبنى عليها المجاز فذكر (أنهم يشبهون الشيء بالشيء ثم يحذفون حرف التشبيه، فيقولون: كأنها ظبية، ثم يقولون هي ظبية، وكذلك: هو مثل الأسد، ثم يجعلونه أسداً بعينه)^(٥).

وفسر قول أبي تمام: (ألم يك أقتلهم للأسود...) ^(٦) بأن الشاعر (أراد بالأسود هاهنا الأبطال من الرجال الذي يشبهون بالأسود... وأوهبهم للظباء، أي للقيان اللاني يشبهن بالظباء، ثم يحذف التشبيه فتجعل المرأة ظبية)^(٧). وقد لمح إلى أن الحدود بين الاستعارة والتشبيه يكون أحياناً غير واضحة، فأبو تمام يصف ممدوحه بأنه اهتدى برأي حسام^(٨)، وفي رأي الشيخ أن قوله (برأي حسام، أي مثل الحسام، فهو داخل في المستعار والتشبيه المحذوف الآلة)^(٩).

(١) انظر شرح الكافية: ص ١٢٦، وخزانة الصوي: ص ٤٧.

(٢) انظر مفتاح العلوم: ص ٣٦٩.

(٣) نفسه: ص ٣٦٩ - ٣٩١.

(٤) انظر خزانة الصوي: ص ٤٧ (باب الاستعارة)، والعمدة: ٢٧٠/١.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٠٥/٢.

(٦) قوله: ألم يك أقتلهم للأسود... د صيراً وأوهبهم للظباء ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٦/٤.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦/٤.

(٨) قوله: فمد على الثغر إعصارها... برأي حسام ونفس فضاء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٧/٤.

(٩) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧/٤.

فالتشبيه المشار إليه هو ما يسميه العلماء بالتشبيه البليغ، وهو عندهم غير الاستعارة، لكن المصادر النقدية المتقدمة تتضمن ما يفيد أن مفاهيم الاستعارة والتمثيل والتشبيه كانت تلتبس أحياناً على النقاد^(١). ويحلل الشيخ بناء الاستعارة في بيت للطائي^(٢) فيرى أن الشاعر (لما ذكر الفتح في أول البيت استعار الأتقال للأنامل)^(٣)، وهو يعني ما يسميه البلاغيون الاستعارة المرشحة^(٤)، لكنه لا يريد هذا الاصطلاح ولا يلمح إلى مفهومه، رغم أن النقاد يعدون هذا النوع أعلى رتب^(٥) الاستعارة وأشرفها. ويتبين من إشارات المختلفة إلى هذا الفن أن اهتمامه كان منصرفاً إلى رصد المجال الواسع الذي تتحرك فيه الاستعارات، فهذا المجال لديه واسع ومتد، طرفه الأبعد تخيلي تعجبي، وطرفه الأقرب إفهامي تداولي، وحسب موقعها وقربها أو بعدها من أحد الطرفين لتحدد دلالتها.

وربط الاستعارة بالدلالة الفنية كان واضحاً لدى بعض النقاد وإن كانوا قلة، فابن جني كان يرى أن الاستعارة إن لم تكن للمبالغة فهي حقيقة^(٦)، وذهب ابن وكيع إلى أن خبر الاستعارة ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس^(٧). ويفهم من كلام الشيخ وأحكام هؤلاء النقاد أن من الاستعارات ما يكون صريحاً لا لبس فيه، وأن منها ما يظل محمولاً على الحقيقة وإن كان ابتعاداً عليها، ومعيار تمييز الصريح منها من الملتبس - لدى الشيخ - النبرة ومخالفة الاستعمال.

فالبحتري قد وصف الليل بالسفعة^(٨)، و(صفة الليل بأسفع قلما تعرف، وإنما جاء بها على الاستعارة لأن السفعة سواد في حمرة)^(٩)، وأبو تمام جعل الثعبان ضارباً

(١) انظر مثلاً العمدة: ٢٧٧/١ (مبحث التمثيل)، وانظر خزانة الصوي: ص ١٢٤.

(٢) قوله: آنن صفوح ليس يفتح سُمُّها ... لنية وأنامل لم تقفل ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٣.

(٤) انظر خزانة الصوي: ص ٤٩.

(٥) نفسه: ص ٤٩.

(٦) انظر خزانة الصوي: ص ٤٨.

(٧) انظر العمدة: ٢٧٠/١.

(٨) قوله: فلا وصل إلا أن يطيف خيالها ... بنا تحت جؤشوش من الليل أسفع. ديوانه: ١٢٣٧/٢.

(٩) عبث الوليد: ص ١٣٤.

في شعر له^(١) فاستعار (الضاري له، ولم تجر العادة بأن يقال حية ضارية)^(٢). والغالب على النقاد أنهم يعدون من باب الخطأ وصف الحيوانات وغيرها بما لا توصف به، كما يتبين من تخطئة طرفه المتلمس عندما استنوق الجمل^(٣). وقد اعتبر الشيخ الطلح نوعاً خاصاً بالإيل، وعندما جعل البحري الخيول مطلحة^(٤) ذكر الشيخ أنه (جعل التلطيح للجياد على معنى الاستعارة، وإنما هو للإيل)^(٥). ويبدو أنه ينظر في عد ذلك استعارة لا توسعاً في الاستعمال إلى قول الصولي شارحاً بيتاً لأبي تمام وصف فيه الفرس^(٦): (هذا الفرس هو مهر لم تخرج ثنيته يجري جري الرياح ... والسدس يقال: أسدس الجمل، ولا يقال في المهر ولكنه استعارها هنا للخيل)^(٧).

وربطه الاستعارات بجدة الاستعمال يدل على أنه كان يعدها سبيل الشعراء إلى الاختراع والابتكار، ووصفه أبا تمام بأنه كان صاحب طريقة مبتدعة، إشارة ضمنية إلى مذهبه فيها. وإذا كان قدم الألفاظ والتراكيب اللغوية يعد شاهداً على فصاحتها، فإن تأخر استعمال المعاني المجازية يعد الدليل الأول على انتسابها إلى فن الاستعارة، وآخر المعاني ما كان مخترعاً، ولذلك نجده حريصاً على تحديد تاريخ بعض الاستعمالات اللغوية لدى أبي تمام وغيره، للحكم بجلاء الاستعارة فيها.

فقد وصف أبو تمام الأعمار بالهزال، (ولم يستعمل ذلك في العمر قبل الطائي إلا أن يكون شيئاً غير مشهور)^(٨)، ووصف النفس بأنها فضاء، وما يعلم أحد قبله قال

(١) قوله: صادي أمير المؤمنين برنبرج... في طيه حمة الشجاع الضاري. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٩٩/٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٩٩/٢.

(٣) في قوله: وقد أتأسى لهم عند أذكاره... بتاج عليه الصبغية مكم. انظر الخبر في اللوشع: ص ٧٦.

(٤) في قوله: مغامس حرب ما تزال جياده... مطلحة منها حسيبر وطالع. ديوانه: ١٣٠٤/٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٣٤.

(٦) قوله: وهو ولا تهبط ثنيته... لا الربيع في جريه ولا السدس. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٢٧/٢.

(٧) شرح ديوان أبي تمام للصولي: ٥٥٩/١. وما نقله التبريزي من هذا الشرح في شرحه لديوان الطائي (٢٢٧/٢) مخالف لهذا النص.

(٨) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢. وللقصود قوله: لا بأسفون إذا هم سمعت لهم... أحسابهم إن تهزل الأعمار.

نفس فضاء^(١). والخرقاء لغة التي لا تحسن العمل من النساء، وقد (استعار الطائي هذه الكلمة للراح، ولعلها ما وصفت بالخرق من قبل الطائي)^(٢). وقد وصف الطائي الدهر بالعرض، وما علم الشيخ أن أحداً قبله وصفه بذلك^(٣)، كما استعار الحران للنظر وأصله في الخيل وذوات الحوافر، و(لعله لم يوصف قبل الطائي بهذا)^(٤). وأطرد تاريخ الشيخ المقصود لمثل هذه الاستعمالات المستحدثة، فلم يتردد ابن المستوفى من أن يخفي تضايقه من ذلك فوقف عند قول الشيخ: (استعار الشم في صفة السحاب، وما يعرف ذلك لأحد قبله)^(٥)، ثم عقب بقوله: (ما يزال أبو العلاء يكرر هذا القول في استعارات أبي تمام، وأبو تمام أكثر من استعمال الاستعارة، فأتى بالجيد النادر والرديء المستهجن)^(٦).

ولم يكن الشيخ يقصد المبالغة في التنويه بما جاء به الطائي من استعارات، ولكنه كان يضع الحدود بين حقول الخطأ الذي يمكن أن يقع فيه الشعراء المبتدئون، وحقول العدول الفني والاختراع والتلاعب المقصود بمنطق اللغة، وغيرها من الحقول الأسلوبية التي يتحرك فيها الحذاق. والتاريخ لهذا العدول إعلان ضمني عن ميلاد الاستعارة، وفضل المعنى في تأخر ميلاده، والسبق لآخر من اخترع^(٧). وكما يفصل التأريخ ما بين الخطأ وبين التمرد الفني على اللغة من خلال الاستعارات، يفصل أيضاً ما بين المبتكر الطريف منها والمبتذل القديم، ولا يحسن ما ابتذل منها وروده لدى شاعر حاذق.

(١) ذكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٧/٤. والمقصود قوله: فمد على الشجر إصمبارها... برأي حسام ونفس

فضاء. ديوانه/ش. د. أبي تمام: ١٧/٤.

(٢) نفسه / نفسه: ٢٩/١. وخرقاء يلعب بالعقول حبابها... كتلعب الأفعال بالاسماء. ديوانه / ش.

د. أبي تمام: ٢٩/١.

(٣) نفسه / نفسه: ٧٢/٣. والمقصود قوله: بيم كطول الدهر في عرض مثله..... ديوانه / ش. د. أبي تمام:

٧٢/٣.

(٤) نفسه / نفسه: ١٣٦/١. والمقصود قوله:..... ويعن للنظر الحرون فيصحب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٣٦/١.

(٥) نفسه / نفسه: ٣٨٩/٢.

(٦) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨٩/٢ / الهامش ١.

(٧) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٩/١، حيث يجعل قول أبي تمام (حتى إذا مخض الله السنين لها...)

استعارة لم تستعمل قبله.

فأبو تمام الذي كان الشيخ يعدّه أشعر من انتهت إليهم العارية، استعار السمن للأحساب، و(هي استعارة قديمة)^(١)، وذكر حبل النزاع وهو أعظم عروقه، وهذا (الكلام قديم ليس مما استعاره الطائي)^(٢). ومثل ذلك لدى الشيخ استعارته الأقطار للعرض في وصف الفرس، فالأقطار (النواحي، واستعارها للعرض... وهذه استعارة قديمة)^(٣). ويعتبر هذا الحرص على تحديد تاريخ الاستعارات تصوراً نقدياً ضمنيّاً لما يجب أن تكون عليه الاستعارات المجودة، وتفسيراً للمنحى البعيد البديع الذي وجهها نحوه في منجزه الشعري كما سيتبين. إن الابتذال لدى الشيخ يعدّ وأداً متنامياً لمجازية الاستعارة، وسيراً بها نحو حقل التداول المألوف الذي ينتهي بها إلى أن تصبح هي نفسها أصلاً لغويّاً ينسي الحقيقة الأولى، وحقيقة جديدة تولد منها مجازات أخرى، فالخصم الشديد يوصف بالألوى دون أن يحس بأن ذلك مجاز، و(الألوى الذي فيه التواء، ثم استعير ذلك فقليل «خصم ألوى» إذا كان شديد الخصام، وإنما الكلمة موضوعة في الأصل لما أدركته العين)^(٤).

وإذا كان الابتذال يحول المجاز إلى حقيقة جديدة فيعطل فيها الفاعلية الفنية للاستعارة، فإن وقوعها في موقع الالتباس بقربها من الحقيقة وعدم إفلاتها من سلطة التداول القديم، قد يكون أيضاً سبباً في تعطيل هذه الفاعلية. فأبو تمام مروض الاستعارات يقول في بيت له:

لي حرمَةٌ بك أمسى حق نازلها

وقفاً عليك فيتك الخفيس محبوساً^(٥)

والشيخ يرى أن أكثر (ما يستعمل في الوقف أحبسته فهو محبس، وقد حكى حبسته، ولو لم يقع له «حبست» [في] استعمال قديم لجاز حملها على الاستعارة لأن

(١) ذكرى حبيب/ شرح د. أبي تمام: ١٧٦/٢. ويقصد قوله في نفس الصفحة: لا يفسفون إذا هم سمعت لهم... أحسابهم أن تهزل الأعمار.

(٢) نفسه / نفسه: ٣٦/٤. ويقصد قوله في الصفحة ٣٥: ومثل قوى حبل تلك الذرا... ع كان لزاراً لذاك الرشاء.

(٣) نفسه / نفسه: ٢٢٩/٢. ويقصد قوله في نفس الصفحة: شذب همي به صقيل من ال..... فتبان أقطار عرضه ملس.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٦/٢.

(٥) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٥٧/٢.

الحبس مؤد إلى الإثبات^(١). فشبهة القدم لدى الشيخ تجعل المجازية في الاستعمال عاجزة عن التجلي والظهور، والاستعمال الذي يعجز عن مجازيته لا يمكن أن يكون - وإن عد مجازاً - قادراً على التخيل والتعجيب. ومن المجاز العاجز لديه قول ابن أبي حصينة:

وكان مشفرها على معواله

متح الرجال من القلب سجالها

فهو يصف البكرة، وقد (شبه صوتها بالعويل، وهذه استعارة، وقد يجوز أن يكون اشتقاقها من العول مصدر قولهم: عال الرجل عياله يعولهم، كأنها تعول القوم بالماء)^(٢). ومثله قول أبي تمام يذكر شجاعة المرثي:

وعاونهما جرب لم يزل

يعاود أسعافها بالسعف^(٣)

ف («إسعافها» إذا كسر فهو مصدر أسعفت فلاناً بحاجته إذا قضيتها له وعاونته عليها، وإذا رويت أسعافها بفتح الهمزة فهو جمع سعف، والسعف داء يصيب البعير في رأسه فيتمتع منه وبره، فإن كان السعف يهناً كما يهناً الجرب فالمعنى على ذلك، وإلا فهو مستعار^(٤)).

إن التعبير بالاستعارات أسلوب يشترك فيه كل الشعراء، لكن الشيخ يفرق بين من يكتفي منهم بجعلها طريقاً قريباً إلى الإنهام، وبين من يكون (هذا الفن من الكلام غرضه ودأبه)^(٥) كآبي تمام الذي وصف الشيخ شعره بأنه معدن^(٦) الاستعارة، لأن هذا

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٥٧/٢.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٤/٢. وانظر البيت في: ٥٦/١.

(٣) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٣٤/٤.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤/٤ - ٣٥.

(٥) نفسه / نفسه: ١٧/٤.

(٦) نفسه / نفسه: ١٧٧/١.

الفن فيه غير مستقصى^(١)، فالعارية قد جاءت في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها في رأي الشيخ (لا تجتمع كاجتماعها في ما نظمه حبيب بن أوس)^(٢).

وعندما تدل مثل هذه الكثرة على أن الشاعر يتجاوز بها حد الإفهام لجعلها غاية في ذاتها، يصبح المتلقي ملزماً - لدى الشيخ - بأن يقرأ المعاني الشعرية قراءة مجازية تأويلية وإن احتملت القراءة التحقيقية. ويبدو التزامه بالقراءة التأويلية جلياً في قوله يفسر «مؤزرة» في بيت للطائي^(٣) يذكر فيه بيار الحبيبة: (أي لها إزار من الروض وضروب من النبات، وهو من صنعة الويل أي المطر الشديد الوقع)^(٤). ويؤثر ابن المستوفى رغبة في المخالفة أن يواجه قراءته بقراءة أخرى تحقيقية فيقول معقبا على كلام الشيخ: (إذا أخذ «مؤزرة» من قولهم تآزر النبت [أي] التف واشتد كان أولى، ومنه قول الشاعر...)^(٥).

وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ كان يعد مثل هذا الاستعمال استعارة ملتبسة لأنها لم تنأ عن حقل الاستعمالات القديمة المتداولة، والالتباس يجعل تفسير ابن المستوفى مقبولاً، لكن خبرته بدلالة الاستعارات في منهب الطائي^(٦) جعلته مقتنعاً بأن القراءة التحقيقية تتعد بالمتلقي كثيراً عما تخيله الشاعر وأراد التخيل به. ولا ينكر المتلقي وإن قلت خبرته بصناعة الشعر، أن قراءة أبي العلاء لمعنى بيت الطائي المذكور أطف وأقرب إلى فاعلية الشعر مما ذهب إليه ابن المستوفى.

ولا يتوقع ممن يلزم المتلقين بأن يحوموا حول جماليات الاستعارة ومذاهب الشعراء فيها أن تكون طريقته في إنجازها شعرياً ساقطة في برودة الابتذال أو فتور الالتباس، فصفية أبو تمام كان قد سن لأرباب القريض منهجاً في الاستعارة اعتبره

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٣/٤.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

(٣) قوله: مؤزرة من صنعة الويل والندى... بوشي ولا وشي وعصب ولا عصب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٧٨/١.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٨/١ - ١٧٩.

(٥) النظام / ش. د. أبي تمام: ١٧٩/١ / الهامش ١.

(٦) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤/٣، ٨٥، ٨٦، ١٢٦، حيث يرجع الاستعارة في بعض شعره على الحقيقة لغلبتها عليه.

بعض النقاد إفساداً للذوق الشعري^(١)، وعده الشيخ طريقاً مبتدعاً فكان عليه ألا يقصر عن خطاه فيها إن لم يتجاوزها.

وتظهر عنايته بهذا الفن في منجزه الشعري جلية وقوية عندما يكون التجويد هو المحرك الموجه للنظم، وهي خصيصة نجدها في أشعار السقط والدرعيات، ولذلك كانت المتن الذي برزت فيه فاعلية الاستعارة وخبرة الشاعر بأسرارها. وقد وصف الشيخ أبا تمام بأن مذهبه (أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة في ما بعد من شكلها، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر)^(٢)، وتتبع استعاراته في هذين الديوانين يبين عن أنه كان يسلك نفس مسلك الطائي في بنائها، لكن ما نلاحظه أنه استطاع لتأخر عصره عنه وإفادته من زلاته الفنية، أن يلينها ويخلصها من عنف الصدمة التي واجه بها أبو تمام معاصريه. وظهر إفلاحه في ذلك في إعجاب جل النقاد بأخيلته وصوره الفنية، فقد أعجب الخوارزمي^(٣) بصورة جعل الشيخ فيها الأسد مليكاً يحتسي خمره الدماء في مجلس شرب فرش بالجامج واللمم يغنيه به البعوض:

ولا يشوي حساب الدهر ورد
له وردٌ من الدم كالمدام
يفنيه البعوضُ بكل غابٍ
فريش بالجامج واللمام
بدا فدعا الفرائش بناظريه
كما تدعوه موقفتا ظلام
بناري قادحين قد استظلا
إلى صرحين أو قدحي ندام

(١) انظر الموازنة: ٣٦١/١ - ٣٠٤، والموشح: ص ٣٠٣ - ٣١٠، حيث ينقل المرزباني آراء بعض العلماء الصادقة في مذهب أبي تمام.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٧/٢.

(٣) شرحه / شروح. ص ١٤٣٧، حيث يقول. (ولقد أحسن ما شاء حيث جعل هذا الأسد بمنزلة مليك يشرب، فأتيت له ورداً من الدم كالمدام، ثم أثبت له مغنياً وهو البعوض، ثم أثبت له مجلساً مزيناً ببساط اللمم...). وانظر الأنباء في: س. ز. / شروح: ص ١٤٣٤ - ١٤٣٧.

فلما جعل الشيخ الأسد يعريد في مجلس الشراب هذا فيطلق عرسه ليعيش
وحيداً، في قوله:

وقال لعرسه بيني ثلاثاً

فما لك في العريضة من مقام

أبدى الخوارزمي مرة ثانية نفس الإعجاب فقال: (وقد أحسن أبو العلاء حيث
جعله بعد غلبة السكر عليه قد رمى عرسه بالتطليق والتطريد، لأن من شأن السكران
أن يعريد)^(١). و«تذكر» الشيخ قصة السامري والعجل فقال:

بكى سامري الجفن أن لامس الكرى

له هدب عين مسه بسجال

فاستحسن البطليوسي الصورة وقال (وهذه استعارة مليحة انتزعها من أمر
السامرية من اليهود... فأراد أبو العلاء أن جفن هذا المشتاق لا ينام، فكأنه يعتقد
في ملامسته النوم له ما تعتقده السامرية في ملامسة من لامسه، فإذا باشره الكرى
بكى ليفتسل بسجال من الدمع)^(٢). ورغم ميل ابن سنان إلى مذهب فني يخالف
مذهب شيخه، وحرصه على وصفه شعره بالتكلف وضعف الفصاحة، لم يخف
إعجابه بقول الشيخ:

وكان حبك قال حظك في السرى

فالطم بايدي العيس وجه السبسي

فعده من الاستعارة المحمودة التي كأنها حقيقة لأنها لقربها يجوز عدها
حقيقة^(٣)، إلا أن خصيصة القرب التي قيد بها هذا الاستحسان تبدو رفضاً ضمنياً
لمعظم استعارات شيخه، لأنها مبنية في جلها على البعد والإغراب، ولذلك نجده يبيدي

(١) شرحه / شروح: ص ١٤٤٠. وانظر البيت في: ص ١٤٣٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١١٩٠ - ١١٩١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) سر الفصاحة: ص ١٢٩ - ١٣٠ / شاعرية: ١٣١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٣١.

عدم رضاه^(١) عن استعارة شيخه الليل قونساً^(٢) وللبرد أنفاً^(٣). ولم يتردد في وصف ذلك ونظيره بأنه (من الاستعارة البعيدة الذميمة)^(٤).

وقد بينت أن مقتل الاستعارة لدى الشيخ يكون بالقرب والابتدال، وأن جوديتها تتحقق بالبعد والطرافة والابتداع، ولذلك لم يكن مذهبه ليرضي نوق ابن سنان وأتباعه الذين كانوا ما يزالون يرددون أحكام الآمدي ومن نفر ذوقهم من أشعار أبي تمام من متأدبي القرن الثالث والرابع، فجعلوا شعر البحرى مثلاً للجودة والفصاحة. وقد أوضحت في مبحث سابق أن شعر الوليد كان لدى الشيخ أسهل من أن يتخذ نموذجاً يحتذى، ولما كان بعد الاستعارة أحد أركان مذهب الطائي، فقد ظل هذا البعد لدى أبي العلاء السبيل الأوضح إلى جعلها وجهاً للاختراع والابتكار والطرافة. وقد اعترف شراح السقط رغم سعة محفوظهم بأنهم لا يحفظون في بعض ما جاء به الشيخ من استعارات مخترعة شيئاً. فالبيطليوسي يشرح قول الشيخ مصوراً نار الحقد وهي تذيب شكائهم الخيل:

وقد ذابت بنار الحقد منها

شكائُها فما زجت الروالا

ثم يعقب بعد أن أعوزه ما يشبه ذلك من أشعار القدماء والمحدثين، بقوله: (ولا أحفظ هذا لغيره)^(٥). ويقف عن صورة العيس وهي تلطم بأيديها وجه السبب، فيصفها بأنعها استعارة مليحة منبها على أنها لم تسمع من غيره^(٦). أما الخوارزمي والخوي فقد جعلاً مصطلح الإغراب غاية ما يمكن أن توصف به استعارات الشيخ وهي تكسي برونقي الجدة والحسن في أن واحد، كما يتبين من وقوفهم عند قوله يصف كر خيول الممدوح وغدوها:

(١) سر الفصاحة: ص: ١٢٩ - ١٣٠.

(٢) في قوله: ولا ضربنا قونس الليل من عل... تغرى بنضخ الزعفران أو الردع. س. ز / شروح: ص ١٣٦٢.

(٣) في قوله: متى ذن أنف البرد سترتم فليته... عقيب الثنائي كان عقيب بالجدع. س. ز / شروح: ص ١٣٤٠.

(٤) سر الفصاحة: ص ١٢٩ - ١٣٠.

(٥) شرحه / شروح: ص ٤٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١١٣١.

أعينها لم تزل حوافرها

تكحلها والفبار إثمها

فقد أغرب في رأي الخوارزمي (حيث جعل حوافرها تكحل أعينها)^(١)، كما أغرب في جعل الجناب المنتصب في حر الصحراء تؤذن أذاناً غير منتظرة إماماً^(٢). لقد صرح الشيخ بأن فن الاستعارة في شعر الطائي غير مستقصى، ويبدو أنه نظر إلى خصيصة الكثرة هذه بإعجاب فجعلها سمة لاستعاراته في أشعاره المجودة، فما وقف عنده الشراح منها جد كثير^(٣)، لكنهم لم يهتموا في الغالب إلا بما بعد منها، أما ما قرب واشتهر فاهتمامهم به كان قليلاً، ولذلك قد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن هذا الفن في شعره هو أيضاً كان غير مستقصى. ولم يكن النقد يملكون أمام هذه القدرة الفنية العالية على تطويع الاستعارات كمّاً وكيفاً إلا الانبهار^(٤) والاستحسان.

أما للزوميات فقد كان حظها من هذا الفن زهيداً لانسداد مسالكه فيها ومتانة الحواجز التي وضعها المعيار الأخلاقي فيها أمامه، فالفاعلية التخيلية لاستعارات الشيخ كانت تقوم في سقلياته على بعدها عن الحقيقة وإغراب الشاعر فيها، أي على ادعائه وكتبه فيها، وديوان اللزوم كما تبين بني على الصدق والخير ولم يكن صدق القول وكذب الاستعارة ليتجاوزا في منظوم كانت الغاية منه حث الناس على الخير والفضيلة لا لعبث الشعري، ولذا يعتبر البحث فيه عن الاستعارات في مظهرها التعجيبى التخيلي بمثابة البحث عن النجوم في ضوء النهار، لكن عدم احتمال ديوان الصدق لكذب الاستعارة لم يمنع بعض أنواعها من التسلل إليه، كما نجد في قوله مستعيراً للندى صورة العرس:

(١) شرحه / شروح: ص ٨٢٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: وأذنت الجناب في ضحاها... أذاناً غير منتظر الإمام. س. ز. / شروح: ص ١٤٦١، وانظر شرح

الخوارزمي في نفس الصفحة. وانظر التنوير: ١٤٩/٢

(٣) انظر التنوير: ٨٩/١، ٩٠، ٩٩، ١١٨، ١٣٦، ١٤٣، ١٥٥، ١٦٠، ٢/٢، ١١، ١٣٣، ١٤٧، ١٥١، ١٦٧، ١٧٥...

وانظر الشروح: ص ١٤٦١، ١٤٩٥، ١٥١٤، ١٥١٨، ١٥٢٢، ١٥٣٠، ١٦٣٥، ١٦٨٠، ١٩٥٥، ٢٠٠١.

(٤) شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٩.

تزوج بنياه الغبي بجهله
فقد نشزت من بعدما قبض المهر
تطهر ببعده من أذاها وكيدها
فتلك بغي لا يصح لها طهر^(١)
وقوله مستعيراً للدهر صورة بخيل يمشي على قدميه:
الدهرُ يصمت وهو أبلغ ناطقٍ
من موجز فـدس ومن ثرثارٍ
يمشي على قدمين من ظلمائه
ونهاره ما همتا بعثار
ضئت يداه وتلك منه سجية
أن تجريا أحداً على الإيثار^(٢)

وخبرة الشيخ لبناء الاستعارة تظهر جلية في هذه الصور، لكن ما يخرج به
الدارس عند تتبعها أنها تسير كلها نحو غاية واحدة هي الوعظ والتذكير، وتبنى على
صور مكررة متقاربة الدلالة لعل أبرزها صورة الدنيا الفاتنة والرحلة على مطية الأيام.
فالدنيا في استعارات اللزوم تكاد تتشخص دائماً في صورة حسناء متبرجة تخدع
الإنسان بجمالها وزينتها فيهيم بها ويعيش غافلاً عن آخرته إلى أن يوقده الموت من
غفلته فيدرك خسارته:

سرت بقوام يسرق اللب ناعم
إلى مدلج تلقى البرى أخت مدلج^(٣)

أو صورة صاحبة تسحره بفتور عينيها وتغره فيرتوي من مرها وهو
يتوهمه عسلاً:

(١) اللزوم: ٤١٨/١ - ٤١٩.

(٢) نفسه: ٥٨٧/١.

(٣) نفسه: ٣٦٧/١.

ولم تفتأ الدنيا تغر خليلها
 وتبدله من غمض أجفانها سهدا
 تريه الدجى في هيئة النور خدعةً
 وتطعمه صاباً فيحسبه شهدا
 وقد حملته فوق نعش وطالما
 سرى فوق عنس أو علا فرساً نهدا
 ولم تترك من حيلة لتفره
 ولم يبق في إخلاصه حبها جهدا^(١)
 وقد يجعلها الأم المنجبة للبشر وكلهم لديه فاسدون، ثم يدعو عليها بالترمل
 لينقطع نسلها:
 فهل يرمل الدهر أم الأنعام
 فتفقد نسلأ بإرمالها^(٢)
 ويشخص الشيخ جري الأيام بالأحياء نحو الفناء، فتصبح ناقة يمتطونها فتسرع
 بهم إلى نهايتهم غير متأنية:
 وضعت على قرا الأيام رحلي
 فما أنا للمقام بمطمئن
 ولا قتبي على العود المزجي
 ولا سرجي على الفرس الأذن
 ولكن ترقل الساعات تحتي
 برئن من التمكث والتأني^(٣)

(١) اللزوم: ٣٤٨/١.

(٢) نفسه: ٣٦٨/٢.

(٣) نفسه: ٥٦١/٢.

وقد يختار الشيخ صوراً أخرى فتصبح أيام الصبا والشباب مياها غائضة
وربما مصوحة:

لأمواه الشبيبة كيف غضنه

وروضات الصبا كاليبس إضنه^(١)

ويصير الموت سبلاً جارفاً ينهب بالأحياء، وجنوداً لا تبقي على نفس:

فويها وواها لسيل المنو

ن كم جر عيراً بأحمالها

أمور توافي جنود الردى

بتفصيلها بعد إجمالها^(٢)

ورغم هذا التنوع يظل التذكير بقرب الموت المعنى الذي يريد الشيخ ترسيخه في
الأنهان من خلال ركوب جل الاستعارات في اللزوم. إن بعد الاستعارة وجدتها - لديه
- شرطان في ملاحظتها، والقرب والتداول يبعدانها عن وظيفتها التعجيبية، واستعارات
اللزوم تكاد تشترك كلها في كونها تريداً لما قاله الشعراء والزهاد والوعاظ في
التحذير من الدنيا والتذكير بحتمية الموت^(٣).

ولم يكن تريده هذا المتداول المشهور عجزاً منه عن ركوب المخترع الطريف،
فسقطياته تشهد له بهذه القدرة، ولكنه كان تعطيلاً لفاعلية الاستعارة وابتعاداً
مقصوداً بها عن جمالية التعجيب من خلال الوقوف بها عند طرف القرب والابتدال،
وهو اختيار أخلاقي أطفأ به جمالها، لكنه حرر به المتلقي من فتنتها ليصبح تلقى لها
فهما واستفادة لا تعجباً واستغراباً. وأعني بهذا أنه اقتصر فيها على وجهها البياني
الإفهامي الذي يجعلها كأصل كل أنواع المجاز وسيلة إلى إبلاغ المعاني وتجليتها،

(١) اللزوم: ٢/ ٢٢٢

(٢) نفسه: ٢/ ٣٦٨.

(٣) انظر حماسة البحتري: ص ٨٢ - ٨٣ و ٩٣.

لأنه كان يهدف منها إلى إيقاظ المتوسن^(١)، بعد أن بينت له تويته من الشعر أن الناس كانوا في حاجة إلى استعارات الترهيب لا التعجيب.

ب - التشبيهات المخيلة: إذا كانت الاستعارة رغم ورودها في الشعر القديم طريقة في التصوير ترتبط من حيث شيوعها بعصور الحداثة الشعرية، فإن التشبيه يعد الأسلوب الذي اختاره القدماء في عصور الشعر الأولى جاهلية وإسلامية للتعبير بالصورة، ويظهر هذا جلياً في أن اهتمام الجيل الأول من العلماء النقاد^(٢) بدراسة هذا الفن أكثر من اهتمامهم بدراستها. والتشبيهات في شعر الشيخ تنافس الاستعارة لأنها كانت لديه طريقاً مأموناً إلى الإيانة والإيضاح، وكثرتها في أشعار العرب كانت تجعل الإجابة في فن التشبيه صعبة لصعوبة الاختراع فيه، لكنه كان يمتلك من مفاتيحه في الشعر والنثر ما جعل النقاد يعترفون له فيه بالسبق والتبريز، فالخوارزمي يقف معجباً أمام قوله في خطبة السقط: (رفض السقب غرسه...) ثم يقول: (فتأمل التشبيه فإن لغرابته ولما تضمنه من جهات البلاغة لو لم يكن في كلامه من المحاسن إلا هو بانفراده، لكان له المزية على سائر الأشعار)^(٣).

والأجود في التشبيه - لدى النقاد الأول - أن تكون أوجه التقارب^(٤) بين الطرفين أكثر من أوجه الاختلاف حتى يتحقق المقصود منه، أي إخراج الأغمض إلى الأوضح وتقريب المعنى البعيد^(٥). وتبدو هذه الخصيصة بينة في تشبيهات الشيخ خصوصاً في لزومياته، لكن بناء علاقة التشابه في أشعاره المجودة لم يكن يتم دائماً بالأسلوب البسيط القريب الذي نجده في مثل قول الشاعر: (أنت كالكلب في حفاظك للود)، لأنه كان يتجاوز به وظيفته الإفهامية إلى مظهره التصويري ليجعله سبيلاً آخر إلى التخيل

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٢) انظر الكامل للمبرد: ٣٢/٣، ونقد الشعر: ص ١٢٢ - ١٣٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٢١.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٢٢.

(٥) خزائن الحموي: ص ١٧٣.

والتعجب، وسلوك هذا السبيل لا يتأتى إلا بالابتعاد عن برودة القرب والابتذال - وإن كان الفهم إليها أسرع - إلى طرافة البعد والغرابة وإن زادت على ما تستدعيه الإيانة أو استعصت على أفهام العامة. وتعد الزيادة على المألوف والكافي - في رأي الشيخ - من الأساليب التي يتخلص بها التشبيه من قربه وابتذاله ويلبس لباس التخيل، كما يفهم من استعراضه - وهو يصف تواده هو وصديقه - لعدة تشبيهات مصورة لنفس المشبه: (بل نزيد على هذا التمثيل فنكون بناني يد وريشتي جناح وشعبتي غصن إذا أماله التسليم ملت وإن اعتدل له اعتدلت)^(١).

وعندما وصف بكاء العاشق^(٢) مشبهها أهداب العين بالسحاب، سلم النقد بأن جمال التشبيه لا يكمن في الصورة المألوفة نفسها ولكن في ما زيد عليها، فالشعراء قد أكثروا من تشبيه الدموع بالمطر والعيون بالغمام، (فأما هذه الزيادة التي زادها أبو العلاء من تشبيه هذب العين بهيدب السحاب)^(٣) فلا يحفظ فيها شيء لأحد من المتقدمين. وقد كانت الزيادة في التشبيه مما جعل الزمخشري يتهمه بالرغبة في الزيادة على التشبيه الوارد في بعض الآيات الكريمة^(٤). وعندما نتبع تشبيهاته نجده قد سلك بها كل المسالك المعروفة في هذا الفن، فقد شبه المحسوس بالمحسوس في قوله:

وكانت كالنخيل فظل كل

ومشبهه من الضمر الإهان^(٥)

وشبه المعقول بالمحسوس في مثل قوله يصف العشق:

(١) رسائله / عطية: ص ٥٨.

(٢) في قوله: فمن الغمام لو علمت غمامة... سوداء هديها نظير الهيدب. س. ز / شروح: ص ١١٢٥.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١١٢٦.

(٤) انظر الكشف: ٦٨١ / ٤، وما تقدم: ١٧٩/٢، حيث الإشارة إلى أن الزمخشري اتهم الشيخ بأنه أراد الزيادة على تشبيه القرآن بقوله: حمراء ساطعة الذوائب والدجى... ترمي بكل شرارة كطراف. انظر س. ز / شروح:

ص ١٣٠٧، والمرسلات: ١ / ٣٢ - ٣٣.

(٥) س. ز / شروح: ص ١٨٠.

وهو اك عندى كالفناء لانه

حسن لى ثقله وخففة^(١)

وشبه المعقول بالمعقول فى قوله يصف الأرق:

هرب النوم عن جفونى فيها

هرب الأمن عن فؤاد الجبان^(٢)

وتعدى ذلك إلى تشبيه المحسوس بالمعقول فى قوله يصف ممدوحة الشيعى:

وجرت فى الأنام أولاده السب

عة مجرى الأرواح فى الأبدان^(٣)

وهذا النوع الأخير من التشبيه - لدى أهل المعانى^(٤) - غير جائز فى الإبانة، إلا أن يقدر المعقول محسوساً على طريق المبالغة^(٥). واستعمل الشيخ من أنواع التشبيه المفرد والمركب والمختلف والمفوف والمفروق، والتحقيقى والتخيلى والمجمل والمفصل والبلغ، ورغم ذلك لم يكن التشبيه لديه مجرد وسيلة للإبانة والإيضاح، لكنه كان لديه طريقاً إلى إشباع نهمه إلى التصوير. فهو فى كثير من تشبيهاته لم يكن يأتى بالمشبه به للتعريف بالمشبه، ولكنه كان يبحث عن المشبه لاكتشاف المشبه به، أما الإفهام والتوضيح فالتشبيهات القريبة تغنى فيه عن البعيدة.

ونجم عن هذا الكلف بالصورة التشبيهية أن طرفى التشبيه اختصا فى كثير مما جاء به بكونهما متكافئين من حيث قابليتهما لحمل الفاعلية التصويرية، وأعنى بذلك أن نفس المشبه فى هذا التشبيه يمكن أن يكون مشبهاً به فى آخر، وكذلك المشبه به يصير مشبهاً فى صورة أخرى.

(١) س. ز/ شروح: ص ١١٠٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٤٣٠.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٤٥٢.

(٤) خزائن الحموي: ص ١٨٣.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٨٣.

ويظهر ذلك لديه جلياً في حلقات تشبيهية مستديرة يكون فيها الطرف (١) مشبهاً عندما يكون الطرف (٢) مشبهاً به، ويصبح (ط ١) مشبهاً به عندما يكون (ط ٢) مشبهاً. فعندما يصف الجراد يجعل عينيها كمسمار الدرع^(١)، وعندما يصف الدرع يشبه مساميرها بعيون الجراد كقوله:

حَلَّةُ الأيم خِطَّتْ

بِـعْيُونِ الجِـرَادِ^(٢)

ومن هذه الحلقات التشبيهية المستديرة في شعره قوله:

وَمِنْ أَمِ النُّجُومِ عَلَيْهِ دَرْعٌ

يَحَازِرُ أَنْ يَمْزُقَهَا الطَّوْعَانُ

فقد (شبه المجرة بالدرع لما بينهما من المشابهة... ولأن المجرة نجوم مشتبكة فالدرع تشبه بها أي بالنجوم المشتبكة، وعليه بيت السقط في صفة درع: من أنجم الدرعاء أو نابت الـ ففعاء بل من زرد محكم

وعلى عكس هذا التشبيه شبه أبو العلاء هنا الكواكب بالدرع)^(٣) وينجم عن هذا التكافؤ بين طرفي التشبيه أن فاعلية التعجيب يمكن أن تظهر في المشبه إذا تعددت عناصره أو في المشبه به أو فيهما جميعاً، لكن الغالب على تشبيهاته أن الطرف الثاني أي المشبه به هو الذي يحظى بهذه الفاعلية لأنه الأفق الذي يتجه إليه نهن المتلقي ويتطلع فيه إلى طرافة التصوير، كصورة الدرع التي تصبح كغرقى بيضة الغراب^(٤)

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٢٠٥.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٨٤٣. وانظر قوله: وما غبن الغادي بها ولو أنه. . تملكها عين الذبابة بمثقال. ص: ١٨٣٠.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢١٣ - ٢١٤. وانظر البيت الأول في: ص ٢١٢، والثاني في الدرعيات / ش. ص ١٧٥٢.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٨. وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٩٧٨.

فيشتبه عليه مع قوة بصره فضلاً عن كان دونه في قوة الباصرة، أو صورة سهيل وحمرة التي تجعله بالليل وسط النجوم قتيلاً مضرجاً بالدم^(١).

وتظهر عنايته بالمشبه به من حيث كونه بؤرة التخييل، في التجائه إلى ما أسماه الشراح بإقحام التشبيه على التشبيه، فقد أبان البطليوسي عن أنه في قوله:

سرت لها ترمح أبناها

في الجوُّ بلق عريبات

قد (شبه السحاب لما فيه من سواد المطر وحركة البرق ولمعانه بخيل بلق عربية تمشي ومعها أولادها فهي ترمحها بأرجلها... ومعنى البيت: سرت لهذه الرماح القصبيات سحاب في الجو تشبه البلق العريبات... فاكثف بذكر المشبه به عن ذكر المشبه، ولم يرد بالسحاب المشبهة بالبلق السحابة بأعيانها، وإنما أراد جيوشاً جهزت بتدبير هذه الأقلام إلى الأعداء، والجيوش تشبه بالسحاب... وهذا من إقحام التشبيه على التشبيه... وتسمية الشيء باسم ما شبه به، لأن الجيوش لما كانت تشبه السحاب، جعل ذكر السحاب مغنياً عن ذكرها ساداً مسدها، ولما كانت السحاب تشبه بالخيل البلق... جعل ذكر البلق مغنياً عن ذكر السحاب، فبعد مرماه وخفي معناه^(٢).

ومقصود الشارح أن المشبه الأصلي هو الجيش والمشبه به هو السحاب، وهذه هي الصورة الأولى، ونرمز إليها بـ (ص ١):

الصورة الأولى (ص ١) = المشبه / الجيوش < المشبه به / السحاب.

وداخل نفس التشبيه يصبح المشبه به مشبهاً يستدعي هو نفسه مشبهاً به جديداً فتظهر صورة ثانية (ص ٢):

(١) س. ز. / شروح: ص ٤٣٥.

(٢) شرحه / شروح: ص ٨٣٩ - ٨٤١. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٨٣٨.

الصورة الثانية (ص ٢) = المشبه به/المشبه (السحاب) ← المشبه به الجديد (الخيال البلق).

ويحذف الشاعر للمشبه الأصلي والمشبه الناشئ من المشبه به، تصل الصورة التشبيهية إلى المتلقي في سياق العلاقات التصويرية الخفية والظاهرة الآتية:

الصورة التشبيهية	=	الجبرش	←	← ← ← السحاب ← ← ←	الخيال البلق
الصورة التشبيهية	=	أصل أول	↔	فرع أول	فرع جديد
الصورة التشبيهية	=	مشبه أصلي محذوف	↔	مشبه به محذوف	مشبه به جديد

ووصف البطليوسي لهذه الصورة بالخفاء وبعد المرمى يعود إلى كون الشاعر جمع فيها بين الإحكام والحذف. ويظهر أن الشارح استعار مصطلح الإحكام من قول الصولي يشرح بيتاً لأبي تمام^(١): (... وكما قال في آخر البيت: ماء بكائي، قال في أوله: لا تسقني ماء الملام، وأقم اللفظ على اللفظ إذ كان من سببه...) (٢).

وقد عد بعض الدارسين^(٣) ذلك في شعر الشيخ أسلوباً لا يقبله الذوق الفني وأمرًا مناقضاً لوظيفة التشبيه الأولى في العمل الفني وهي الإيضاح والتنوير، ومثل هذا الاعتراض قد يصح إذا اعتبر الشعر لغة تخاطب غايتها الإيلاخ، لكن مفهومه لدى كل النقاد أوسع من أن يحصر في هذه الغاية، إذ لو كان المقصود منه الإفهام لكان أبو العتاهية الذي وصف نظمه لسهولة ووضوحه بالسفساف^(٤) أشعر أهل النظم لديهم.

إن ما عابه الدارس على الشيخ يدخل لدى صاحبه في سياق تجديد فاعلية التعجيب في التشبيه المبنتل بإفراغ المشبه به من وظيفته التصويرية التوضيحية وجعله مشبهاً يوضَّح من خلال صورة مستحدثة تنتقل إليها هذه الفاعلية.

(١) قوله: لا تسقني ماء الملام فإنني... صب قد استعذبت ماء بكائي. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٢/١.

(٢) شرح الصولي / ش. د. أبي تمام: ٢٣/١. وانظر شرحه المستقل: ١٧٨/١.

(٣) لنظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٠.

(٤) لنظر الموشح: ص ٣٢٠ - ٣٢٦.

أما حذف عناصر التشبيه فقد جرى فيها على مذهب الشعراء^(١)، لكنه رغم كثرة هذا الحذف في أشعاره لم يفته أن يحذر من اللبس الذي قد ينشأ من ابتذال التشبيه المحذوف الأركان، لأنه يوهم أن المشبه به أصل معجمي في المعنى، وذلك في قوله يشرح بيتاً لأبي تمام^(٢) وصف فيه الثغر: (وقال: «عن جمان نابت»، فجعل الثغر جماناً على حذف التشبيه وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكى أشياء أنكرها عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا: البردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر: (تخطو على برديتين غذاهما...)، وإنما أراد تخطو على ساقين مثل البرديتين فحذف آلة التشبيه)^(٣).

وهو بإشارته إلى إنكار أهل السماع ذلك يقر بتسلل معنى ثانٍ إلى حقل الألفاظ المفردة يلتبس بالمعنى المعجمي، هو المعنى التشبيهي الذي يتولد من ابتذال التشبيهات المحذوف طرفها الأول. وكثرة تداول هذه التشبيهات في رأيه، وإحكام بعضها على بعض، إشعار بظهور هذا المعنى نتيجة ابتذال الصورة، وبناء مجدد لها، واقتراح لما يجب أن يصير إليه التشبيه عندما يبتذل، لأن الحذف يجعله مجازاً كالاستعارة، وقد تبين من كلام سابق له أن التشبيه المحذوف والاستعارة متقاربان.

وقد كان مصطلح الإحكام دون الاستعارة هو ما اختاره البطليوسي للدلالة على هذا الاستعمال رغم كونه مثلها تشبيهاً حذف أحد طرفيه، كما يتبين من قوله يشرح بيتاً من السقط:

تبين قارات المياه نواكراً

قوارير في هاماتها لم ترفع

(١) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٢) قوله: قمر تبسم عن جمان نابت... فطللت أرقه بعين الباهت. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(في هذا البيت شيء يسمى إقحام التشبيه على التشبيه وتصيير المجاز كالحقيقة، وذلك أن العيون ليست قوارير على الحقيقة، وإنما تسمى بذلك على معنى التمثيل، فجعل القوارير اسمًا لها حين كثر تشبيهها به...) (١). أما الخوارزمي فلم يشر إلى الإقحام، ولكنه اكتفى بتفسير ذلك باعتباره «لم ترفع» قرينة تدل على أنه لا يريد بالقوارير حقيقتها بل مجازها، وهي عيون الإيل.

لقد جعل الشيخ الاختراع والاستزادة والإقحام سبلاً فنية إلى إخراج التشبيه من حقله التوضيحي إلى حقل التخيل، وإذا كانت خبرته بالشعر قيمه ومحدثه قد مكنته من إغناء تشبيهاته كما وكيفا، فإن قوة المخيلة وغريزة التصوير كانتا وراء ما حفل به السقط والدرعيات من بدائعها وغرائبها كقوله:

أمامك الخيل مسحوباً أجلتها

من فاخر الوشي أو من ناعم السرق

كأنما الال يجري في مراكبها

وسط النهار وإن أسرجن في الغسق

كانها في نضارٍ ذائبٍ سبحت

واستنقذت بعد أن أشفت على الفرق (٢)

ولم يكن أمام النقاد حتى المعتصمين عليه كابن سنان (٣)، وهم يقفون عند ما ابتكره من تشبيهات بديعة مخترعة (٤) إلى أن يعترفوا له بالسبق في هذا الفن، وبأنه أتى فيه بما لم تستطعه الأوائل.

(١) شرحه / شروح: ص ١٥١٢. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ١٥١١.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٦٨٤ - ٦٨٥.

(٣) سر الفصاحة: ص ٢٥٠.

(٤) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٠٨، حيث يقول شارحاً قول الشيخ: وإصبح فلينا الليل عنه . كما يغلّي عن النار الرماد: (وهذا من بدیع التشبيه). وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤١٩ حيث يقول: (وهذا تشبيه بدیع)، وهو يعني قول الشيخ يصف سلخ الحية: إن فخت فيه الصبا رأته... مثل عمود الذهب المحرز. س. ز. / شروح: ص ٤١٨.

وتكثر التشبيهات في لزوميات كثرتها في سقطياتها ودرعياتها، وتحمل في معظمها نفس مظاهر الجدة والبعد عن الابتذال التي نجدها في تشبيهاته الأولى، كما يتبين من قوله:

وجدتُ سواد الرأس يغلب لونه
من الدهر بيض يختلِقن وجون^(١)
فلا يفترر بالملك صاحب دولة
فكم من ضياء غيبته دجون

أو قوله:

أزجي العيش مفترناً بضعف
أنافي القول في عرب وهجن^(٢)
فإن الطير يقنعهن ورد
على ما كان من صفو وأجن

ورغم ذلك يحس القارئ بأن التخييل في تشبيهات اللزوم يقف عند الحد التوضيحي ولا يتجاوزها إلى جمالية التخييل، رغم الطرافة التي وفرها لكثير منها. ومرد ذلك إلى أن الشيخ عطل فاعلية التعجيب فيها بتوجيهه ذهن المتلقي إلى جدية المعنى المقصود من خلال قصر الحديث - كما فعل في استعارات هذا الديوان - على الفناء والموت ولعب الدهر بالإنسان وتغريب الدنيا به، وعلى الدعوة إلى الزهد فيها والتأهب للرحيل، وما في حكم ذلك من المواعظ.

فهذه المعاني بتردها دون غيرها ويعدها عن هزل الأغراض الشعرية المعروفة، تحجب الوجه التعجيبى للتشبيه عن ذهن المتلقي، لأن التلقي يتحول أمام هول الحقيقة

(١) شرح مختار اللزوميات لأبي العلاء: ص ٣٧١.

(٢) نفسه: ص ٣٦٤. وانظر قوله في الصفحة ٣٦٥:

كان الدهر بحر نحن فيه . . على خطر كركاب السفين.

وانظر قوله في نفس الصفحة:

قد استخفيت كالجسد اللوارى ... ولكن الطوارق تختفيني.

عفا أثري الزمان وما أغبت ... ضبايع بالحلة تعففيني

من عبث الاستغراب والتعجب إلى جد التأمل والاعتبار، ولم يكن الشيخ يسعى من تشبيهات اللزوم إلى أبعد من هذا.

إن حقول المعاني التي يمكن أن تتحرك فيها الصور الشعرية - تشبيها واستعارة - واسعة ومتنوعة، لأن منها ما ينسب إلى المعقولات كالفصائل والانفعالات والطبائع، ومنها ما ينسب إلى المحسوسات كالمسموعات والمبصرات، ولم يكن أي حقل من هذه الحقول ليستعصي على شاعرية الشيخ. فحجر الحبيب ومماطلته وإخلافه الوعد... معقولات لا تدركها الحواس الخمس، لكنها تصبح في صورته أساساً لتصوير ظلمة الليل وبهمة الفرس:

كان دجاء الهجر والصبح موعداً

بوصل وضوء الفجر حباً مماطل^(١)

والمحسوسات تتنوع باختلاف الحواس التي تدركها، لكن الشيخ يحيط بها كلها في صورته. فيصور المشمومات^(٢) والمذوقات^(٣) والملموسات^(٤) والمسموعات^(٥) والمبصرات^(٦). ويبدو المكون الحسي في مصوراتِه عنصراً قادراً على الانفراد بالصورة كما يتبين من الأمثلة السابقة، وقابلاً لأن يشارك غيره من المحسوسات في بنائها، كما يتضح من تكامل المسموع والمرئي في قوله:

(١) س. ز. / شروح: ص ٥٤٣.

(٢) قوله يصف دماء الفرسان: سألت تخضوع حتى ظن جارحهم... قسيمة المسك جرح الفارس الندس. نفسه / نفسه: ص ٧٠٧.

(٣) قوله يصف أخلاق للمدوح: هو الشهد مجته الخطوب مرارة... وقد فغرت أفواهها لالتهامه. نفسه / نفسه: ص ٥١٠.

(٤) قوله يصف هيئة المدوح: تهاب الأعادي بئسه وهو ساكن.... كما هيب مس الجمر قبل اضطرامه. نفسه / نفسه: ص ٥١١.

(٥) قوله يصف سهيل الفرس وهو يحس بزيارة الطيف: وأبقت بالصهيل الركب حتى... ظننت سهيله قَيْلاً وقالاً. نفسه / نفسه: ص ٧٥.

(٦) قوله ناسباً: بادرة الخنر في لجج السراب أرى... مقلداً بعقيق الدمع منكوتا. نفسه / نفسه: ص ١٥٧٥.

وقد اغتدي والليل يبكي تأسفاً
على نفسه والنجم في الغرب مائل
بريح أعيرت حافراً من زبرجد
لها التبر جسم واللجين خلاخل^(١)

وتكامل المسموع والمشموم في قوله:
ألا تسمع التسليم حين أكره
وقد خاب ظني لست مني بمسمع
يفوح إذا ما الريح هب نسيمها
شامية كالعنبر المتضوع^(٢)

وكذا من تكامل المسموع والمشموم والمرئي في قوله:
حتى بدا الفجر به حمرة
كصارم غير منه الدم
مضمخاً ينظر في عطفه
كأن مسخاً لونه الأسحم
وانتشرت في الأرض ريح له
يسوقها المنجد والمتهم^(٣)

ولا يبدو الشيخ الضرير في بنائه صوره الفنية على المشموم واللموس والمذوق
والمسموع مختلفاً عن غيره من الشعراء، فسلامة حواسه الأربع جعلته قادراً مثلهم على
الإحساس بمثل ما كانوا يحسون به، أما ما استوقف الدارسين فتصويره للمبصرات.

(١) س. ز / شروح: ص ٥٣٨ - ٥٣٩

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٥٤٤ - ١٥٤٦.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٨٥٣ - ٨٥٥. وانظر تكامل المذوق والمسموع في قوله (سقط الزند / شروح: ص ٤٩٦):

فلو نطق الماء النميز مسلماً ... عليهن لم يردن رجع سلامه

إن عاهة العمى التي أصيب بها في صغره واعتماده على السمع عوض البصر في الاتصال بالمظاهر المرئية في العالم المحيط به، يفرض أن تكون المسموعات والمحسوسات الأخرى في مصورات أكثر من المبصرات، وقد ذهب عبد الله الطيب إلى أنه كان (لا يعتمد التشبيه والتصوير إلا في المسموعات والملموسات، وإذا أراغ شيئاً من المرئيات فإنه لا يعدو النار والنور وما كان له بريق، وما ذلك إلا لأنه كان يتذكر لون النار والنور إذ لم يفقد بصره جملة إلا عند المراهقة على الأرجح)^(١)، وهو استنتاج يفسره تلف حاسة الإبصار لديه، لكننا لا نجد في مصورات ما يؤكد، فالنسيج الدقيق لأصناف الصور في منجزه الشعري يكشف عن أن الصور المرئية هي المهيمنة في شعره، إذ كاد الباحث يعثر فيه على ما ليس بصرياً منها إلا بعد أن يكون قد أحصى عدداً وافراً منها يستدعي من المصور سلامة البصر دون باقي الحواس.

وقد استغرب الدارسون هذه المفارقة وعد بعضهم تعلقه بوصف المرئيات وبراعته فيها عجباً^(٢) وهو الضرير العاجز، بينما ذهب آخرون إلى أن هذا التعلق كان سبباً في ضعف تصويره للمحسوس وتفوقه في تصوير المجردات الذهنية^(٣). ويتضح من تتبع آثاره المختلفة أنه لم يكن شغوفاً بوصف المبصرات في منظومه فحسب ولكن في منشوره أيضاً، كقوله في إحدى رسائله ذاكراً المرأة: (لا أقل من كوني مثل وذيلة الغريبة وزلفة المضر الأريية، يطلع فيها ذو الوجه الجميل فتجتهد له في التمثيل، ولابتدائه على مكافأتي شِقُّ الطَّلَعِ البهية على صورتها في المرأة الجليلة)^(٤)، وكقوله في أخرى واصفاً فواكه الشتاء: (عندنا في الشتاء فواكه مكانها أريض كأنها الغواني البيض، استحيين أن يرين عاريات فظللن بالغفر متواريات، كاتهن في المنظر نهود وذوائبهن خضر لا سود)^(٥).

(١) للمرشد: ص ٢٢٧.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١١٦، ١٢٨. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٤٣، ٣٥٥.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٤٨ - ٣٤٩، وتجديد ذكرى أبي العلاء، ص ١٩٣ - ١٩٥.

(٤) رسائله / عطية: ص ٦٤.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٨٧ - ٨٨.

ويشير إلى الماء الذي ترده الوعول فيصفه بأنه (أزرق شديد الصفاء)^(١)، ويشخص مودته لأحد أصدقائه فيجعلها وإن كتمت كالراح ينم بها الزجاج^(٢). ويحكي القزويني أن من غريب ما ذكر عنه أنه شبه حمصة برأس البازي بعدما تحسسها بلمسه، وعد المؤرخ ذلك التشبيه عجباً من أولي الأبصار فضلاً عن الأكه^(٣)، لكن مثل هذا التعجب لا يلزم بالتسليم بأن حال الإيصار الفني لدى الشيخ هي نفسها حال الإيصار الطبيعي، فالمبصرات الحقيقية بالنسبة إليه موجودات معدومة من حيث مظهرها المرئي وإن أركها بإحدى حواسه الأخرى، ويستشف ذلك من قوله: (ولاكون جليس الروضة إن لم ير لها منظرًا مبهجًا ساف منها عرفًا متأرججًا)^(٤)، وقوله:

فليت الليالي سامحتني بناظر

يراك ومن لي بالضحي في الاوائل

فلو أن عيني متعتها بنظرة

إليك الأمانى ما حلمت بفائل^(٥)

أما مبصراته الفنية فقد حدد هو نفسه مصدرها في قوله: (وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري إنما هو تقليد الغير واستعارة منه)^(٦)، ومفهوم كلامه أنه كان يبصر بعيون الآخرين، ولعل بعض هذه العيون كانت لأقاربه وشيوخه وبعض من صاحبهم في صباه وشبابه، لكن الذاكرة^(٧) بكل أنواعها أي الشعرية واللغوية والعلمية، تظل المصدر الأول لكل الصور البصرية التي بنى عليها منظومه.

(١) رسائله / عطية: ص ١٩٨.

(٢) نفسه / عطية: ص ٥٤.

(٣) آثار البلاد / عن التعريف: ص ٥٩٥.

(٤) رسائله / عطية: ص ٩٥.

(٥) س. ز / شروح: ص ١٠٨٤ - ١٠٨٥.

(٦) إنباه الرواة: ٨٤/١، حيث ينسب المؤلف القولة إلى أبي العلاء نقلًا عن راو لم يذكر اسمه.

(٧) لنظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٩.

إن لعبة التخيل في شعر الشيخ كانت تكاملاً بين ذاكرته هذه وغريزته وتوهمه وما رسب في ذهنه من الصور المرئية الحقيقية التي كان يبصرها قبل عماه. وإذا كان بعض الدارسين قد نعت وصف الشيخ للمرئيات بالقصور لأن (إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء تقتضي أن يحق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقاً يظهره على دقائقه، ويرسمها في نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء، نقلاً عما تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصل والتأثير الشديد)^(١)، والعميان ليس لهم سبيل إلى ذلك، فإن مثل هذا الحكم لا يكون صحيحاً إلا إذا كانت الغاية من التصوير استنساخ الأصل وإخراج صورة ثانية مطابقة له، ولم يكن الشيخ يسعى إلى هذا النسخ الحرفي الدقيق، ولكنه كان يرسم الصورة لشغفه بالتصوير لا لرغبته في جعلها وسيلة لتبليغ المعاني إلى المخاطب قصد إفهامه ولعل تحرير عينه الشعرية من سلطة العين البصرية كان وراء نمو حسه التصويري وتحول المرئيات في وهمه إلى حقل غير محدود، وليس إغرابه في مبالغاته وغلوه إلا نتيجة لهذا التحرر.

إن ملامح الغلو الأولى في الشعر تبدأ في الظهور عندما يعطل الشعراء الفاعلية المنطقية ويستعيرون للحسوسات ما ليس لها، فيذكرون ريقة الهوان وليس ثم حبل^(٢)، ويقبضون على السرور والغيبة والظن^(٣) وهي مما يعقل ولا يحس، ويجعلون للمروءة نقبة، و(لا لون لها ولا جلدة وجه)^(٤). لكن الشيخ بقوة حسه كان يتجاوز تشخيص المعقول إلى شل الفاعلية المنطقية في حقل الحسوسات نفسها ليصل إلى حد الإغراب الذي يوهم المتلقين المبصرين أنه - وهو الضرير الأعمى - كان يعرف من أحوال المبصرات أكثر مما يرونها، كما هو واضح في كثير من صوره المغرقة في الغلو.

وإذا كانت المرئيات الحقل الذي اختاره لتشكيل معظم صوره الشعرية، فإن أهم ما يميز هذه الصور أن مجموعة منها تدور حول موضوعات بعينها تتردد في

(١) تجديد نكري أبي العلاء: ص ١٩٣ وانظر: ص ١٩٨.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٨/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٣٧.

(٤) نكري حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٢/٣.

جل القصائد، كالأمومة والماء والنار والنور، والليل والنجوم والكواكب والقمر والبدن، والصبح والفجر والشمس والبياض والسواد والحمرة....، وهي ظاهرة دفعت بعض الدارسين^(١) إلى البحث عن دلالاتها النفسية والفلسفية العميقة، بينما يبدو تأويلها أقرب من ذلك، فتكرار نفس الموضوعات كان يكسبه مهارة في استعمالها، ويجنبه مغامرة البحث عن جديدها من خلال استقصاء ما لا يحيط به إلا المبصرون.

إن الذاكرة الشعرية/العلمية الموروثة عنم كانوا يبصرون، كانت مرجعه في كل ما بناه وهمه من صور «مرئية» غير مرئية، ولا تشك في أن البناء الأول لهذه الصور المستعارة من أبصار الآخرين يكون غير يسير، لكنها بمجرد أن تبنى تصبح مرجعه البصري الخاص، فتنتج مثيلات لها متعددة تتراكم فتؤدي إلى بروز ما اعتبره تكراراً تختفي خلفه الخبايا النفسية والمواقف الفلسفية. إنه وهو الضرير لم يكن يبصر بعينه الشعرية ليرى، ولكن ليغري عين المتلقي بأن تبصر لتتخيل فتعجب:

وما للمسك في أن فاح حظُّ

ولكن حظنا في أن يفوحاً^(٢)

إن المعنى المشكل في أشعار الشيخ لم يكن إلا الثمرة الفنية للتكامل بين غنى المشارب وسعة الخبرة وسلامة الغريزة، وإذا كانت حركة المعاني بين الطرفين المنطقي والشعري قد اثمرت كل أساليب اللعب الدلالي التي سار فيها فاخترع وأغرب وعمى وخيل وعجب، فإن نموها النوعي من خلال تراكمها، كان يسير بها نحو حقولها النوعية التي تتحول داخلها إلى نمطية دلالية أو معان كبرى، تبنى أفاقاً فتنشأ الجمل الشعرية والأبيات، وتمتد عمودياً فتنشأ المقطوعات وتتكون القصائد.

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣١٩.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٢٦٩.

المبحث الثاني

بناء المعاني ونظمها في المتن الشعري العلائي

لعل من بين ما كان الشيخ يقصد إليه عندما عرف الشعر بأنه كلام موزون، أن أول ما يتعرفه المتلقي من شعرية البناء اللغوي وزنه، وإذا كانت نغمه المتمثلة في قوافيه تمثل مرحلة ثانية في التعرف، فإن آخر ما يستقر في ذهنه مضمونه وهيكله، ولترسيخ هاتين الهويتين الدلالية والشكلية، يسلك الشاعر طرقاً متنوعة في البناء ينحو في بعضها نحو تحديد الحقول النوعية بالمعاني أو الأغراض، وينحوي بعضها الآخر نحو بناء الجمل الشعرية والأبيات من خلال النظم النحوي الأفقي للمعاني، ونحو التقطيع أو التقصيد من خلال البناء العمودي لهذه الجمل وللحقول النوعية. وإذا كان البيت الفاتح يعد لدى الشيخ^(١) إعلاناً ببدء هذا النوع من البناء، فإن البيت الخاتم يعد لديه إعلاناً بنهايته، سواء كان الاختتام وظيفياً محبوباً أو سكوتاً مفاجئاً.

أولاً - البناء النوعي: الأغراض الشعرية:

نبه قدامة على أن المعاني الدال عليها الشعر لا نهاية لعددتها، لكنه ذكر بأن منها أغراضاً هي الأعلام لأن الشعراء أكثر دوساً لها من غيرها وأشد دوماً عليها، وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب^(٢). ويجعل بعض العلماء للغرض فاعلية كبيرة في تحديد ماهية الشعر، فيذهبون إلى أن الشعر يبنى على أربعة أركان^(٣) هي المدح والهجاء والنسيب والرتاء.

(١) انظر رسالة للملايكة: ص ١٩٧، حيث يقسم متقراً بارسطو الأبيات إلى فاتح وواسط وخاتم.

(٢) نقد الشعر: ص ٦١.

(٣) انظر العمدة: ١/ ١٢٠.

ويستعمل بعضهم مصطلح الصنف^(١) عوض الغرض لوصف الحقول الدلالية النوعية أو المعاني الكبرى التي يتحرك داخلها الشعر العربي، وهو اصطلاح يزيل الالتباس النقدي الذي ينشأ من استعمال المصطلح الأول، لأنه يعني النوع مطلقاً بينما يحمل مفهوم الغرض^(٢) على ما يتعلق به الشاعر ويشتاق إلى نظمه من معان شعرية أو على ما يهدف إليه ويقصده من نظمه. والمشكل في هذا الاستعمال وهو المشهور، أن التشبيه والوصف يلحقان بالمديح والهجاء والرثاء والنسيب كما هو جلي في كلام قدامة المذكور.

وقد أحس الرماني بما في ذلك من الالتباس فأنتهى إلى أن أكثر (ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف)^(٣)، واعتبر التشبيه والاستعارة داخلين في باب الوصف. لكن هذا التصنيف يظل رغم ذلك ملتبساً لأن المديح وإخوته معان كبرى ثابتة تدل عليها ألفاظ، بينما الوصف بتشبيهاته واستعاراته، أسلوب في التعريف بالموصوف وفي بيان المعنى وتثبيته، وليس هو المعنى نفسه. ويظهر هذا جلياً في أننا نستطيع أن نتنبأ بالمعاني العامة التي سيبنى عليها الشعر فور قراءتنا عبارة: «قال الشاعر يمدح أو يهجو أو يفخر أو يعزي أو يتغزل»، ولا يتأتى ذلك عندما تكون العبارة: «قال يصف»، وإن تنبأنا بأنه سيكثر من التشبيه أو الاستعارة.

إن الدارس يستطيع مثلاً أن يفرق بين المديح والهجاء والفخر، وبين النسيب والتشبيب والغزل، فيرد الأولى إلى القيم الأخلاقية الاجتماعية، ويرد الأخيرة إلى الأحاسيس النفسية الغريزية، لكنها تظل مشتركة في كونها التعبير اللغوي عن هذه القيم والأحاسيس، ولا يمتلك الوصف هذه الحقيقة لأن ماهيته محصورة في وظيفته البيانية لا في دلالاته، ولذلك لا يمكن تصويره خارج المعاني التي يحملها لأنه لا يوجد إلا بها.

(١) العدة: ١٢١/١.

(٢) انظر لسان العرب: مادة «غرض».

(٣) العدة: ١٢٠/١.

إن المعنى المادح - إذا لم يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر - لا يمكن أن يدل إلا على المديح، وكذلك الهجاء والفخر والثناء والغزل، لأن وجود هذه المعاني سابق لوجود موضوعها ممدوحاً كان أم معشوقاً أم غير ذلك، أما الوصف فوجوده تابع لوجود الموصوف، وقد يكون هذا الموصوف هو الممدوح أو المحبوب، فيصبح الوصف نفسه هو المدح أو الغزل، وينعت بأنه وصف مادح أو هاج، بينما لا ينعت نفس الكلام بأنه مدح واصف أو هجاء واصف.

والتفسير الذي نجده لهذا الالتباس أن ذكرى قداماء الوصف مع المديح والأغراض الأخرى المشهورة، إنما كان للدلالة على كل ما سواها من الأشعار التي تكون المعاني فيها متعلقة بموصوفات غير عاقلة، أي بما سوى البشر من الكائنات جامدة كانت أم حية كالحيوان والنبات، ويكون المصطلح بهذا التأويل اقتضاباً لعبارة مركبة ترد فيها كلمة «وصف» مضافة إلى الموصوف.

ويرجح ذلك أنهم يقولون: وصف الديار ووصف الطلول والخمرة والناقعة... ولا تكاد هذه الكلمة تستعمل مضافة إلى موصوف إنسان إلا أن يكون المقصود بها معاني فرعية أو مفصلة ترد في الغزل أو الهجاء أو المدح أو ما سواها من الأصناف الغالبة على الشعراء، كما يتبين من قول الشيخ نفسه مشيراً إلى المديح:

وصفتك فابتهجت وقلت خيراً

لتجزيني فأدركني ابتهاجي^(١)

إذا كان التقارض من محالٍ

فأحسن من تمازجنا التهاجي

إن تعريف أبي العلاء للشعر بأنه «كلام» يعني ضمناً أنه كقدامة كان يعد معانيه غير متناهية، ويظهر من رده على لسان ابن القارح قول عنترة: (هل غادر الشعراء من مترم) ما يفيد أنه كان مقتنعاً بأن معاني الأشعار لا تفتنى^(٢)، وقد عد تنوع المعاني

(١) اللزوم: ٢٧٩/١.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

شاهدًا على قوة الشاعرية، فالشعر الجيد لديه من علاماته أن تكون (أغراضه بعيدة متنوعة)^(١). ورغم إعجابه بالقدماء لم يخف استقلاله مساحة الحقول الدلالية النوعية التي تحركت فيها معظم أشعارهم، فجمهور الموزون الذي نقل عنهم كان (في الخيل والابل والنساء)^(٢).

وتوجيه الشاعرية نحو أغراض بعينها دون غيرها يكون في رأيه سببًا في إضعافها وتعطيل فاعليتها، فأبو القطيران شهر بين الشعراء بحب وحشية، وإنما يدن ذلك الرجل ونظرته صفة ناقة أوريح، وما شجره المغترس بالنبع، إذا جنى الكمأة بجح وخال أنه قد نجح^(٣). وطبقة الرجز متى خرجوا عن صفة جمل يرثون له من طول العمل إلى صفة فرس سابح أو كلب للكنص نابح كانوا غير الراشدين^(٤)، والمحمودون منهم من أخرجوه (من الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المديح وطبقات النسب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثل ما افتنوا في القصيد)^(٥).

وحثه الشعراء على تنويع الأغراض يعتبر ترسيخًا للمعيار النقدي الذي كان يقرن الفحولة^(٦) بركوب كل الأغراض الشعرية، وإنما أخرج ذا الرمة من طبقة الفحول قصره شعره على ندب الأظعان^(٧) لكن الشيخ رغم عده تنويع الأغراض سبيلًا من سبل التجويد، لم يذهب بعيدًا في تصويره وإنجازه لها، فالحقول النوعية للمعاني الشعرية لا تخرج لديه عن المفاهيم والتصورات النقدية التي رسخها الاستعمال، ويتجلى ذلك في كون الأغراض التي يشير بها إلى صناعة الشعر تكاد لا تخرج عن المديح والهجاء والرثاء والنسيب، كما نجد في مثل قوله:

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

(٤) نفسه: ص ٣٧٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣.

(٦) انظر العمدة: ٢٠٦/١.

(٧) نفسه: ٢٠٦/١.

سيانَ عندي مَادْحٌ متخرِصٌ

في قوله وأخو الهجاء إذا ثلَب^(١)

فهذه الأغراض هي نفسها ما نعت بأركان الشعر وعدها قدامة مداس الشعراء. وإذا كان التجويد الشعري في رأيه يلزم الشعراء بأن يركبوا هذه الفنون ولو لشحن القريحة^(٢) كما شحذها هو نفسه في مدائحه:

سنننّ لأرياب القريض امتداحه

كما سنّ إبراهيم حجّ مقامه^(٣)

فإن حضورها في منجزه يظل مرتبطاً بمرحلة انتسابه إلى الشعر أي مرحلة السقوط. فهذه الأغراض تقوم كلها على الكذب الشعري والمبالغات الفنية، والكذب لديه هو الطريق الأضمن إلى الجودة كما تبين، ولذلك كانت هي الحقول النوعية المهيمنة في سقط الزند بينما لم تجد أغراض الزهد والمواعظ مكاناً لها بينها في هذا الديوان. لكن هذه الهيمنة لم تتجاوز مرحلة السقوط، فمرحلة التوبة من الشعر كانت كما أوضحت مقترنة برفضه الأخلاقي للكذب في الشعر، وكان من البديهي أن تفقد الأغراض التي هيمنت في السقوط مكانها في منجزه الشعري الذي يقتزن بمرحلة التوبة والعزلة، وتتركه للأغراض التي كانت غائبة، وأقصد الزهديات والوعظيات وأشعار التأمل الفكري.

ولم يتراجع الشيخ عن موقفه النقدي الذي يقرن الجودة الشعرية بالأغراض الأركان، فقد ظل يذكر الشعراء بأن أسلافهم كانوا يتوصلون إلى تحسين المنطق بالكذب ويزينون ما ينظّمونه بالغزل وصفة النساء وتعت الخيل والإبل وأوصاف

(١) اللزوم: ١٨٣/١، و انظر قوله في: ١٨٤/١: والصمت يلزمه الفتى... من بعد ما غنى وشبيب.

(٢) انظر خطبة السقوط / شروح: ص ١٠.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٥١٧.

الخمير، ويتسببونه إلى الجزالة بذكر الحرب^(١)، لكنه نبههم على أن كل ذلك يعد من القبائح^(٢) عندما ينظر إليه بمنظار الفضيلة والأخلاق.

وقد أحس المتأخرون بهذا التحول في استعمال الأغراض وبإخلاله بجودة منظومه فصرحوا بأن أشعاره (في المدح والغزل والرثاء التي في سقط الزند في نهاية الجودة، وأما في لزوم ما لا يلزم وفي «استغفر واستغفري» فمتوسط)^(٣)، وأرجعوا رغبة الناس في السقط إلى كونه أشبه بشعر أهل زمانه من أشعاره الأخرى. وقد كان الشيخ كما أوضحت يدرك ذلك، لكنه لم يعاود أغراض السقط منذ رفضها، وقصر ديوان اللزوم على المواعظ والزهد وما يلحق بهما من أغراض الخير والفضيلة.

وكان الوصف من بين فنون الشعر كلها - رغم اعتماده على المبالغات وكذب الاستعارات - الغرض الوحيد الذي سمح له الشيخ بأن يعود إلى الظهور في مرحلة العزلة، بل ويجعله خاتمة الأغراض التي نظمها، فدرعاياته التي كانت آخر ما نظم من الدواوين، بنيت كلها على فن الوصف. ولم تكن هذه العودة إلى ما كان قد رفضه، تراجعاً عن موقفه الأخلاقي من الكذب الشعري، ولكنها كانت توجيهاً له نحو مقصد نبيل يكون فيه الشعر الجيد والفضيلة متكاملين.

I - المديح: ذكر الشيخ أن العرب في قولهم «مدحت الرجل» (إنما يريدون «وسعت أمره وعظمت شأنه»)^(٤)، وتحكم هذه الغاية في الشعر العربي واضحة، فما نظمه الشعراء أكثره مديح^(٥)، ويظهر تقدمه على الأغراض الأخرى واضحاً في اهتمام النقاد به، فابن قتيبة في وضعه قواعد بناء القصيدة كان ينظر إلى قصيدة المديح دون

(١) اللزوم: ٣٩/١.

(٢) نفسه: ٣٩/١.

(٣) لسان الميزان: ٢٠٨/١.

(٤) اللامع العزيمي / للوضح: ورقة ١٩٧.

(٥) المثل السائر: ٧٥/١.

غيرها، وقدامة يرى أن معاني الهجاء والثناء ليست إلا فروغاً عن غرض واحد أصلي هو المديح^(١). فالنسيب نفسه مديح لا يميزه عن مديح التكسب إلا كونه وصفاً للنساء.

وإذا كان الشيخ في مرحلة التوبة قد رفض هذا الفن في سياق رفضه المطلق للشعر، فإنه في مرحلة الانتساب إليه كان يعد المديح كجل الشعراء غاية الصناعة ومحك الغرائز، وكان القريض لم يوجد إلا لتكون أماديح تنوه بالفضائل والمثل الأخلاقية:

أرى المجد سيفاً والقريض نجاة

ولو لا نجاء السيوف لم يتقلب

وخير حمالات السيوف حمالة

تحلّت بأكابر الثناء المخلد^(٢)

١ - بين التكسب وشحن القريحة: تدل كثرة ما نظمه من المدائح في ديوانه الأول سقط الزند على تعلقه الفني كغيره من أعلام القصيدة المتبادية بهذا الغرض، لكن ما خالفهم فيه هو موقفه الأخلاقي المبكر من لازمه الملابس له، وأعني التكسب به. والمصادر تشير إلى أن الارتزاق بالشعر مرحلة متأخرة في تاريخ الشعر العربي، وأن الأغشى جعله متجراً، وأن الحطيئة كان أول من ألحف في السؤال به حتى نل أهله^(٣).

ولم يكن التكسب بالمعارف في عصر الشيخ مقصوراً على الشعراء، فالعلماء والفقهاء والمرسلون أصبحوا يشاركونهم في التوسل بعلومهم إلى نيل صلات الحكام والأغنياء، وكان ابن رشيق يعتقد أن الشعراء في قبولها مال الملوك أعذر من المتورعين وأصحاب الفتيا^(٤). ويدل تعلق أدواق مختلف الطبقات الاجتماعية بشعر المديح على أن التكسب لم يكن يغض^(٥) من قيمته الفنية، لكن مكانة الشاعر المادح لم تكن دائماً محمودة.

(١) نقد الشعر: ص ١٠١، ١١١.

(٢) س. ز / شروح: ص ٢٨٤.

(٣) انظر العمدة: ٨٠/١ - ٨٢.

(٤) نفسه: ٨٣/١.

(٥) القصيدة المادحة: ص ١٣٥.

فبعد أن كان البحر يمشي وحوله غلمانة وحشمه، وكان أبو الطيب يأنف من مدح كثير من الراغبين في مديحه، أصبح المتكسبون بالشعر في عصر أبي العلاء يهانون أمام أبواب المملوحين^(١)، وأصبح مفهوم الشاعر لا يخرج عن كونه المستجدي الذي لا يرى (إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد ممدود الكف، يستعطف طالباً ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة والهوان والخوف من الخيبة والحرمان)^(٢).

وأظهر بعض الملوك زهدهم في المباحين فمنعواهم من الإنشاد في حضرتهم نفوراً من أكاذيبهم^(٣). وظل ملوك آخرون يشتهون الأماديع ويبنون منها أمجادهم المتوهمة الزائفة، لكنهم صاروا ييخون على أصحابها بخل اللئام أنفسهم. وأدرك بعض الشعراء والمتأدبين حقيقة هذا التحول فزهدوا في التكسب ودعوا إلى صون ماء الوجه، واعتبروا التعلق بما في أيدي الآخرين إهانة للنفس، وصار شعارهم:

إِنْ مِنْ أَحْوجِكَ الدَّهْرُ إِلَيْهِ

وَتَعَلَّقْتُ بِهِ هَنْتَ عَلَيْهِ

لَيْسَ يَصْفُو وَدُّ مَنْ وَاخِيَتَهُ

إِنْ تَعَرَّضْتَ لَشَيْءٍ فِي يَدَيْهِ^(٤)

وكان من نتائج هذا التحول أن التجأ بعضهم إلى الحرف اليدوية يقاتلون منها^(٥)، وكسدت بعض هذه الحرف فعاد أصحابها إلى التكسب بالمديح مكرهين متألين:

وَكَانَتْ الْإِبْرَةُ فِيمَا مَضَى

صَائِنَةً وَجْهِي وَأَشْعَارِي

(١) انظر قول الشاعر: إلى كم تطوف بباب الملوك... فطورا تعز وطورا تذلل. بتيمة الدهر: ٤/٤٤٤.

(٢) الامتاع والمؤانسة: ١٣٧/٢ - ١٣٨.

(٣) معجم الأدباء: ١٦/٢٢٩.

(٤) بتيمة الدهر: ٤/٤٤٤.

(٥) انظر خبر الأرنؤي الوراق الذي كان يصون مروته بنسخ فصيح ثعلب مقابل أجر ضئيل، ويدعو إلى الزهد في أموال الآخرين بمثل قوله: إِنْ مِنْ أَحْوجِكَ الدَّهْرُ إِلَيْهِ... وتعلقت به هنت عليه. معجم الأنباء: ٣٤/٢٠ - ٣٥.

فأصبح الرزقُ بها ضيقاً

كانه من ثقبها جاري^(١)

وقد كان الفقر وبؤس العيش أهون على المتعفين منهم من السؤال بالشعر
والأدب رغم تبريزهم في معارفهم:

ننبي إلى الدهر أنني لم أمدّ يدي

في الراغبين ولم أطلب ولم أسل^(٢)

وإذا كان الزهد قد أصبح سلوكاً شائعاً في عصر الشيخ، فإن رضى الشعراء
في عصره بالقليل من الرزق لم يكن زهداً في المال والعيش الرغد، ولكنه كان صوتاً
للنفس من المذلة والهوان اللذين أصبح التكسب بالشعر يجرحهما على الشعراء، فالمال
محبوب لولا طريقة كسبه المذلة:

أه على المال وما يجتنى

منه لو أن المال لم يوهب^(٣)

وعندما يوهب المال تصبح حلاوته مراراً لما يتلوه منَّ وإذلال:

والمال حلو والذي يحيله

عندي مرا أنه يتلوه من^(٤)

ويبدو أن موقف الشيخ من التكسب بالشعر كان متأثراً بالظروف المزرية التي
أصبح المادحون يعيشون فيها في عصره، فنشأته في بيت فضل وعلم، وسرعة التأثر
التي نماها فيه عماء، كانا يفرضان عليه أن يتعفف عن التكسب بشعره ولو كان سيجر
الغنى والمال الوفير، أما وقد أصبح لا يجنى منه إلا النل والهوان، فالأنفة منه كانت
أجدر به من غيره، لأنه لم يكن مهياً لأن يبتذل ماء وجهه بالسؤال.

(١) بتيمة الدهر: ١١٧/٢

(٢) الكامل في التاريخ: ٣٢٢/٩.

(٣) ديوان مهيار: ٧٧/١.

(٤) نفسه: ٤٩/٤.

لكن ما يميز موقفه الرافض للتكسب أنه لم يكن سلوكاً فردياً ألزم به نفسه دون الآخرين، كما هو الشأن في رفضه للشعر بعد اعتزاله، ولكنه كان مذهباً في المروعة دعا إليه كل الشعراء وحاسب على عدم التقيد به كل من عاشوا قبله منهم، ولذلك فإن دعوته صديقاً له شاعراً اشتكى من بوار مديحه إلى الاكتفاء بالتكسب لدى الكرام دون اللثام، في قوله:

هذا قريضٌ عن الأملاك محتجبٌ
فلا تذله بإكثارٍ على السوقِ
وانهض إلى أرض قومٍ صوب أرضهم
نوب اللجين مكان الوابل الغدقي
ودع أناساً إذا أجدوا على رجلٍ
رنوا إليه بعين المفضب الحنقي^(١)

لم يكن إلا مواساة له ومساعدة له على التخلص من عناء اليأس بصرف أمله إلى ممدحين أجواد لم يعد لهم وجود في عصر الفتن إلا في الوهم، أما السلوك الذي كان يراه جديراً به فهو ما حثه عليه بتذكيره أن الله وحده الرازق:

فاطلب مفاتيح باب الرزق من ملكٍ
أعطاك مفتاح باب السودد الخلق^(٢)

لقد كان الشاعر في مرحلة انتسابه إلى الشعر يؤثر أن يهون على المتكسبين من أصدقائه وقع المنذلة التي كانت تلحقهم في بلاط الممدوحين عوض تانيبهم ولومهم على ابتذال ماء الوجه، كما يتبين من قوله يجيب شاعراً زهد أحد الأمراء في مديحه:

وشعرك لو مدحت به الثريا
لصار لها على الشمس إفتخارٌ

(١) س. ز. / شروح: ص ٦٧٧، ٦٨٢، ٦٨٣

(٢) نفسه / نفسه: ص ٦٧٩.

ولم تلفظك حضرته لزهد
ولكن ضاق عن أسد وجار
وانت السيف إن تعدد حلياً
فلم يعدم فرنك والفرار
إلام تكلف البيد المطايا
بمعزٍ لا يقر له قرار^(١)

لكنه بعد تنكره للشعر، أصبح حريصاً على تذكير المتكسبين بصناعة الأدب بأنهم أهل صناعة مجفوة^(٢) و(أنهم والحرفة خلقاً توأمين، وإنما ينجح بعضهم في ذات الزمَيْن، ثم لا يلبث أن تزل قدمه ويتفرى بالقدر أدمه)^(٣)، والتصريح بأن الصبر (على القناعة أقبل من سوء الصناعة)^(٤)، وأن العفة من العيش تغني المجتهد عن البري والريش^(٥)، وأن المسألة في التافه إنباء عن اللب النافه^(٦).

ولم تكن الأموال التي كان بعض الممدوحين يتفضلون بها على الشعراء لتغير موقفه من التكسب بالشعر، فالإحسان في رأيه قلما ساعف به إنسان غيره إلا وهو يأمل عليه جزاء أكثر مما أعطى^(٧). وليس كرم الرجل - في رأيه - إذا أضاف إلا لأمرين: (إما لثناء يكتسبه، وإما دفعا لمذمة تجديه)^(٨)، لكنه لا ينكر وجود قوم (يكرمون بالطبع وينفعون العالم لغير نفع)^(٩).

(١) س. ز. / شروح: ص ٨١٠-٨١٣-٨١٥-٨١٧.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤١١.

(٣) نفسه: ص ٤١١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٨٦.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٣٤.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٨٩.

(٧) نفسه: ص ١٢٩.

(٨) نفسه: ص ١٢٩.

(٩) نفسه: ص ١٢٩.

إن اهتمام الشيخ المتنوع بالتنظير للشعر وصوغ قوانينه يصاحبه حرص شديد على تشويه صورة الشاعر المتكسب والخط من قيمته، وبعوة صريحة إلى نفض اليد من مودة كل من مدح فاقندح ونسب ليتكسب^(١). ولم يجد لزم الأعشى الذي جعل المدح متجرًا أقبح وأكره من صورة الكلب النابح الذي (عشي فطاف الأحيوية على العظام المنتبذة، وحرص على انتبأث الأجداث المنفردة)^(٢).

وكان المشهد الذي صور فيه خيبة ابن الفارح الأديب المتكسب ومهانتة في موقف الحشر وهو يحاول أن يتملق خزنة الجنان بمدائح^(٣) ليخلصوه من محنته، تشخيصاً فنياً فاضحاً لكل مظاهر الإذلال التي تختفي وراء المال الوفير الذي قد يجنيه بعض المادحين.

إن الحقيقة الثابتة التي كان الشيخ يذكر بها المتكسبين لتئيسهم وتنفيرهم من طريقة ارتزاقهم، أن تذللهم والخيبة مقترنان، فالشاعر (قد ينظم الكلمة بعد الكلمة فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من الملك بطائل)^(٤)، ويعمل الواحد من الشعراء فكره السنة أو الأشهر في الرجل قد آتاه الله الشرف والمال، فيرجع بالخيبة، وإن أعطي فغطاء زهيد^(٥). وليس أشقى - في رأيه - من متكسب بأدبه يتقرب به إلى الرؤساء ويتذلل فيحتلب منهم در بكيء ويجهد أخلاف مصور^(٦).

وإذا كان خلو اللزوميات وباقي دواوين مرحلة العزلة من غرض المديح يبدو منسجماً مع صرامة هذا الموقف الرافض للتكسب بالشعر، فإن ما يُشكّل هو تعارض هذه الصرامة مع المدائح المتعددة التي يتضمنها سقط الزند. فغرض المديح في هذا الديوان يشغل حيزاً واسعاً يقارب ثلثه (٣٣ ٪)، وهي نسبة لم تبلغها الأغراض الأخرى،

(١) الفصول والغايات: ص ١٩٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٢٩.

(٣) نفسه: ص ٢٤٩ - ٢٥٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٦٧. وانظر قوله في اللزوم: ٦٣٦/١: فأتى على الله تعط الثواب... وإلا فكم مادح لم يجز.

(٦) نفسه: ص ٢٩٣.

الأمر الذي جعل الدارسين يحارون أمام هذا التعارض فيختلفون في تفسير الدلالة الحقيقية لركوبه هذا الغرض، وهو الذي بالغ في التقيص من المادحين.

فقد ذهب بعضهم إلى أنه مال في أول حياته إلى التكسب بالشعر فنال بذلك ما لا جزيلاً ثم كره ذلك وقصر شعره على مراسلة نفر من إخوانه الأدباء، ورثاء أقاربه... والقول في الأغراض الوجدانية^(١). ويرد هذا التفسير أن المصادر متفقة على أنه لم يكن من طلاب الرفد^(٢) ولم يمدح لعطاء^(٣)، وأنه لو فعل لكان نال نبيا ورياسة^(٤). ويبدو أن المؤرخين وجدوا في الأخبار المتواترة عن سلوكه وسيرته، وفي ما حكاه الشاعر عن نفسه، ما جعلهم يجمعون على أنه لم يتكسب بشعره.

والنصوص التي يمكن أن يستدل بها على تعففه وعدم استسلامه للطمع كثيرة، لكن اعتبارها كلها دليلاً على عدم تكسبه يؤدي إلى الخلط بين ما كان منها ذا دلالة فنية مصدرها الأعراف الشعرية، وبين ما كان منها تصديقاً يصف فيه الشاعر حقيقة حاله. وأقصد بالنوع الأول جل السقطيات التي قالها يتغنى بسجاياء في سياق الفخر الصريح كقوله:

وإنني لمثرياً ابن آخر ليلةٍ

وإن عز مال فالقنوع ثراء^(٥)

أو قالها في سياق المديح نفسه محتثاً حذو شعراء القصيدة البدوية الحضرية في بناء مقدمات بعض القصائد كلاً أو بعضاً على الافتخار بالصبر على مصائب الدهر وبالقناعة والتعفف قبل التلخص إلى مقطع المديح، كقوله:

(١) انظر حكيم المعرة: ص ٢٤. وقد نقل نفس الرأي المقدسي في أمراء الشعر: ص ٣٩٢.

(٢) انظر مثلاً شرح التبريزي / شروح: ص ٢٥.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٧.

(٤) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٠.

(٥) س. ز / شروح: ص ٣٩٥.

أَفُوقَ الْبَدْرِ يَوْضَعُ لِي مِهَادُ
 أَمْ الْجَوَّاءُ تَحْتَ يَدَيَّ وَسَادُ
 قَنَعْتُ قَخْلْتُ أَنْ النَّجْمُ بُونِي
 وَسَيَّانُ التَّقْنَعُ وَالْجِهَادُ
 الْأَخْمَلُ وَالنَّبَاهَةُ فِي لَفْظُ
 وَاقْتَرِ وَالْقَنَاعَةُ لِي عِتَادُ
 وَالْقَى الْمَوْتَ لَمْ تَخِدِ الْمَطَايَا
 بِحَاجَاتِي وَلَمْ تَجِفِ الْجِيَادُ
 وَلَوْ قِيلَ: اسْأَلُوا شَرُّاً لَقُلْنَا
 بَعِيشَ لَنَا الْأَمِيرَ وَلَا نَزَادُ^(١)

ومثل هذا التباهي الشعري بفضائل النفس لا يعرف بحقيقة سلوكه لأنه كان وليد التمسك بالأعراف الفنية التي رسخها بعض شعراء عصره، أما أقواله التي تعرف بموقفه الحقيقي من التكسب بالشعر فهي التي تضمنتها سقطياته الأخيرة التي أرسلها من بغداد إلى قومه بالشام ينبئهم بأنه على العهد سالم وبأن وجهه لم يبتذل بسؤال^(٢)، وكذا رسالته إلى أهل المعرة وقصيدته إلى القاضي التنوخي، اللتان كتبهما وهو عائد من بغداد يؤكد فيهما أنه لم يرحل إليها استكثاراً من النشيب^(٣) ولا رحل عنها طمعاً في أموال أمراء^(٤) البطائح، فما ورد في هذه الرسالة وفي القصيدتين لم يكن ترسلًا فنيًا ولا شحذًا للفرجة الشعرية، ولكنه كان تعبيرًا صادقًا وتبرئة لمروءته من شبهة التكسب قبل إعلان بدء مرحلة العزلة والتأمل الأخلاقي.

(١) س. ز / شروح: ص ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٧، ٢٨٨.

(٢) انظر قوله: أُنَبِّئُكُمْ أَنِّي عَلَى الْعَهْدِ سَالِمٌ... ووجهي لما يبتذل بسؤال. س. ز / شروح: ص ١٢٠٥.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، وانظر تفصيل الكلام على ظروف رحلته إلى بغداد وخروجه منها في ما تقدم القسم الثاني.

(٤) انظر قوله: رحلت لم أت قرولاًشاً أزالوه... ولا المهذب أبغي النيل تقويتا وللموت أحسن بالنفس التي ألفت... عز القناعة من أن تسال القوتا. س. ز / شروح: ص ١٦٠٠، ١٥٩٩.

أما النص الذي جعله الشيخ نفيًا صريحًا لهذه الشبهة، فقوله في خطبة السقط:
(ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالبًا للثواب، وإنما كان ذلك على
معنى الرياضة وامتحان السُّوس، فالحمد لله الذي ستر بغُفَّةٍ من قوام العيش وورق
شُعْبة من القناعة أوفت بي على جزيل الوفر)^(١)، وهي عبارة حرص فيها على أن يؤكد
لقارئ الديوان أن المدائح التي تضمنها لم تنشد أمام المدوحين لأنها لم تنظم رغبة
في أموالهم، ولكن ترويضًا للغريزة وشحذاً للقريحة. ولم يخف البطليوسي شكه في
ما قاله الشيخ وميله إلى رد بعض معانيه المأحاة إلى التكسب الصراح وطلب الرغد،
فقد فسر قول الشاعر في السقط:

ومن العجائب أن يسير أملٌ
مدحًا ولم يعلم بها المأمولُ

بأنه أراد المذحة التي أرسلها إلى المدوح ولم تصل إليه رغم شهرتها في الناس،
ثم عقب بقوله: (وهذا الشعر مخالف لقوله في خطبة سقط الزند: ولم أطرق مسامع
الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالبًا للثواب)^(٢). وشبهة التكسب مستفادة في رأيه من
قول الشيخ: المأمول، أي المدوح الذي ينتظر عطاؤه ويؤمل جوده، وبذلك فسرهما في
قوله مخاطبًا المتنوخي:

إذاكر أنت عصرًا مر عندك لي
فليس مثلي بناس تلك العصر
أيام واصلتني وداً وتكرمةً
وبالقطيعة داري تحضر النهر
وصفت في الوارد المأمول تهنةً
وجاء كالنجم أسقينا به المطرا

(١) شروح: ص ١٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٧٨. وانظر البيت في نفس الصفحة.

فقد ذهب إلى أنه (يذكره بشعر كان مدح به بعض الأمراء يهنته فيه بمقدمه فأحسن جائزته)^(١)، بينما صرح الخوارزمي بأنه (عنى بتلك التهنئة قوله: «متى نزل السماك فحل مهذا»)^(٢). والمقصود أن التنوخي كان ينتظر مولوداً مأمولاً، فلما أهل وهو ببغداد هناك به بداليتها: (متى نزل السماك فحل مهذا)، ثم ذكره بهذه التهنئة في قصيدته الرائية التي أرسلها إليه وهو في طريق عودته إلى الشام.

والبيت الذي فسرهُ البطلوسي بأنه إشارة إلى الجائزة التي نالها من الممدوح مبني على التقديم والتأخير، أي أنه عني به: وحين جاء المولود المأمول كالنوء أسقيناه المطر، صغت فيه تهنئة. وهذا المعنى نفسه هو ما يفهم من شرح التبريزي للبيت^(٣). ويبدو أن البطلوسي قد جعل شبهة التكسب مرجعه في تأويل كل الأبيات، حتى التي بعد غرضها عن المديح. فقلوه متغزلاً:

فناعس البرقُ أي لا استطيع سرى

فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا

كانه غارَ منا أن نصاجبه

وخاف أن نتقاضاك المواعيدا

يفسره البطلوسي بأنه خطاب للمدوح^(٤) الذي يأسسه من رفده، بينما يذهب الخوارزمي إلى أنه يقصد حبيته^(٥). أما طه حسين فقد فهم من كلام الشيخ في خطبة السقط أنه تنبيه على أن ما نظمهُ من المدايح إنما كان لإتقان الصناعة من خلال التوجه بها إلى ممدوحين قد يكون بعضهم ممن وجد، لكن أكثرهم أشخاص خياليون مخترعون^(٦).

(١) شرح البطلوسي / شروح: ص ١٦٩٧. وانظر الأبيات في: ص ١٦٩٦ - ١٦٩٧.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٩٧.

(٣) انظر شرحه / شروح: ص ١٦٩٧، حيث قوله: (كانه كان عند مولده مطر، فجعل ولانته كنوء النجم الذي يكون معه مطر). ويؤكد أن المقصود بالممول المولود قوله في الدالية: أهل بصوته فأهل شكراً... به الأقوال فافنخر الندي.

س. ز. / شروح: ص ١٢٢٢.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٠٩٩. وانظر البيتين في: ص ١٠٩٨.

(٥) شرحه / شروح: ص ١١٠٠، حيث يقول: (يقول: إن البرق مع رواته وبهائه مولع بهذه الحبيبة...).

(٦) تجديد نكري أبي العلاء: ص ١٩٠ - ١٩١.

ولم يكن زهده في النشيد أمام الرؤساء استهانة بالنشيد نفسه، فقد كان يعده
حلية تزين القصائد، ولكنه كان يخشى أن يحمل وقوفه أمام الممدوح على طلب
الرغد^(١)، ولذلك نجده يعتذر للممدوح في بعضها عن عدم إنشادها أمامه، بأنه قد وفر
لها من التجويد ما جعلها في غنى عن زينة الإنشاد:

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم

فدونك مني كل حسناء عاطل

ومن كان يستدعي الجمال بحلية

أضرَّ به فقد البرى والمراسل^(٢)

وتدل أشعاره على أنه كان ينيب عنه في الإنشاد من يحمل من أصدقائه مدائح
إلى الرؤساء، كما يتضح من ثنائيه على أحد هؤلاء في قوله:

قائلها فاضلٌ وأفضلُ من

قائلها الألعى منشدها^(٣)

وكذا في عتابه لآخر على عدم إيصاله إحدى المدح إلى المخاطب بها:

حجبت فلم يرها الذي قيدت له

وغدت بأفاق البلاد تجولُ

ومن العجائب أن يسيّر أملُ

مدحاً ولم يعلم به المأمول

ما كان يركب غيرها لو أنه

عرض القريض عليه وهو خيول

(١) انظر التنوير: ٢٣/٢.

(٢) س. ز / شروح: ص ١٠٨١، ١٠٨٢، وانظر التنوير: ٢٣/٢.

(٣) س. ز / شروح: ص ٨٣٢.

وإذا نضت عن متنها برد الصبا
معشوقة فإلى الجفاء تؤول
شابت فجذ بخضابها وابتعت بها
عجلاً إليه فللخضاب نصول^(١)

وإذا كانت هذه الأشعار تدل على أنه كان يأنف من إنشاد مدائحه أمام الممدحين، فإن ما تدل عليه أيضاً أن مملوحيه أو بعضهم كانوا حقيقيين لا خياليين كما ذكر طه حسين، فنفي هذا الأخير وجودهم يعود كما أوضحت إلى أنه فهم مما قاله الشيخ في خطبة السقط^(٢) أنه نفى ضمنى لوجود الممدوحين حقيقة وإن وجدوا شعرياً في المدحة.

وما يذهب إليه الناقد قد يرجحه أن الشيخ عند إعلان توبته من الشعر لم يجد ما يمنعه من أن يصرف ما وجد له من غلوعلق في ظاهره بآدميين خياليين إلى الذات الإلهية إذا احتملته صفاتها، أو إلى من يصلح له من المخلوقين وجدوا أم لم يخلقوا بعد، وأنه عند إعادة إخراج السقط لم يجد حرجاً في حذف بعض مقاطع المديح أو أبياته من سقطياته، ولا في الكناية عن الممدوح بأبي فلان في مثل قوله:

أبا فلان دعاك الله مقتدرًا

أخا المكارم وابن الصارم الخلس^(٣)

لأن الممدوح الذي سيفضب من ذلك لا يوجد إلا في المخيلة الشعرية. لكن أخباره وأثاره لا تخلو مما يدل على أن بعض الأشخاص الذين منحهم حقيقيون، وأن ما كان يقصد إليه في خطبة الديوان نفي الغاية التكسية عن مدائحه لا نفي وجود هؤلاء الممدوحين أو التستر^(٤) على استجدائه أموال الميسورين بالشعر.

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٧٨، ٨٨١.

(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠، حيث قوله: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طالباً للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس).

(٣) س. ز. / شروح: ص ٧١١.

(٤) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢.

إن التكسب بالشعر لدى الشيخ غير المديح وإن اعتمد عليه، والأنفة من السؤال لا تلزم الشعراء بالزهد في الغرض نفسه إذا كان لا يجرهم إلى منلة الاستجداء. ويتبين من تتبع أخباره أن الصداقات التي كانت تربطه بمعاصريه كانت متنوعة وكثيرة حتى في مرحلة العزلة، والقسم الأوفى من مدائحه كان كما سائين مجاملة لأصدقائه من الشعراء والأنباء، وبعض هؤلاء كانوا يجمعون بين الرئاسة والاشتغال بالأدب، ومدحه لهم كان كما قال مدح مودة لا مدح طمع:

ولولا فرطُ حبك ما ازدهاني

إلى المدح الطريف ولا التلاد^(١)

والملاحظ أن مجاملته للرؤساء والحكام لم تكن مقصورة على مرحلة السقط، ولكنها امتدت إلى حياة العزلة، فغير قليل من مؤلفاته كان مقترناً بأسماء بعض الرؤساء كما يتضح من قوله للأمير عزيز الدولة في آخر رسالة الصاهل والشاحج: (فاستعنت أفواه الحيوان ليدوم شكرها في كل أوان، وجهزت هذه الرسالة... وقد اتفق لها من المعاني ما إن كان حسناً فما أنسبه إلا إلى إقبال السيد عزيز الدولة أعز الله نصره، وإن بَعَرَت الأعددة وحملت الجداء، فقد صهل بهذا البيت فشهر أخوجدي وابن عتود، وإنما عنيت قول الوليد:

ولك السلامة والسلامُ فإنني

ماضٍ وهنُّ على عاك حبائس^(٢)

لكنه كان حريصاً في مثل هذه المصنفات على تبرئة نفسه من تهمة الطمع، وعلى التلميح إلى كرهه أن يتصور (بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك سؤال الناس في وجههم قطرة من الحياء، ولا طول الطمع في نفوسهم أنفة من قبيح

(١) س. ز. / شروح: ص ٣٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٩.

الأفعال^(١)، حرصه على تذكير أصحاب السلطان بأنه يجلبهم لفهمهم وفطنتهم قبل عزهم وسلطانهم^(٢).

ويبدو من رسائله أن الرؤساء كانوا يرغبون في صداقته ويعملون على استقدامه إلى مجالسهم^(٣)، وأنه كان يكتفي ببعث مدائحه إليهم ووسم مؤلفاته بأسمائهم، عندما يجد فيهم ما يجعلهم أهلاً للمودة والإجلال كالسبق إلى الصنيع، وشرف الأصل، والاشتغال بالأدب، أما المتغلبون من الساسة فقد كان يتجنب مخاطبتهم ويزهد في صداقتهم، إلا أن يحت على ذلك أو يلزم به فيدعن اتقاء لشهرهم ويعتذر عن زهده في مخاطبتهم بأعذار ترضي غرورهم وتجعله بمنأى عن تهمة التقصير، كقوله لبعض أولي الأمر متظاهراً بأنه سكت عن التهنة إعظاماً لمن خطب لا تهاوناً: (والتهنة يجب أن تقع بين الأكفاء لا على مقدار المقة والصفاء ... وإذا جاءت التهنة من غير نظير فإنها تعتقد من المحاذير ... وأما أقراني فأولئك حملة عصي يجلسون بالمكان القصي، فإن أخطأت ذلك فقرني ضل بن ضل أو هي بن بي، وكلاهما ليس بشي... وليس بخاف عني أن سكوتي هو المتجر... وقد كنت قد عزمت على الإمساك حتى أثار بالقول وإيها أبو فلان وهو ممن يوثق بعقله ودينه... فإن كنت أسأت الأدب في المكاتبة فهو في الغلط شريك)^(٤).

ومثل هذا الاضطرار إلى مسالة الحكام ومهادنتهم، يجعلنا نعتقد أن مبالغته في نم التكسب بالشعر وتنزيه نفسه عن أن يكون من طلاب الرفد، لم تكن استجابة لفضيلة العفة والقناعة فحسب ولكنها كانت دفعاً ضمناً لتهمة الغنى اتقاء لشهر حكام عصره الذين كانوا لقلة الأموال في أيديهم لا يترددون في مصادرة أموال كل من تبو عليه علامة اليسار، حتى كره الأغنياء مظاهر النعمة وتخفوا بين العامة، وضرب المثل

(١) الصاهل الشاحج: ص ٢١٩.

(٢) نفسه: ص ٨٦.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٩٢، حيث يجيب أبا نصر صدقة بن يوسف الفلاحي لما استدناه إلى حضرة الأمير عزيز الدولة، معتذراً بعجزه ومرضه عن تخلفه عن خدمة الأمير.

(٤) رسالة الهناء: ص ٧٣ - ١٢٥.

بحمق (من اتهم بمال فاعتقد أن ما ذاع من الخبر يأتيه بجمال، فسره قول الجهلة: إنه لحلف يسار، والذهب في يمينه واليسار، فطلب منه بعض السلاطين أن يحمل إليه جملة وافرة، فصادف كنوبة زافرة، وضربه كي يقر، وقتل في العقوبة ولم يعط البر)^(١).

وكان المداحون في عصره من بين من كانوا يتهمون بكنز الأموال، وخبر مهييار الديلمي مع الإمبراطور جلال الدولة معروف^(٢). ولذا نجد الشيخ يذم صناعة الأدب ويهني الناجين من مخاطرها وهو يقول على لسان إبليس لابن القارح الذي كان يتباهى بتقريب الملوك له لأتبه: (بئس الصناعة إنها تهب غفة من العيش، لا يتسع بها العيال، وإنها لمزلة بالقدم وكم أهلكت مذك، فهنئاً لك إذ نجوت)^(٣). ويتضح من أقواله أنه كان لاشتغاله بالشعر في أول حياته يتهم بالغنى^(٤) وينسب إلى الثراء، وظل يظن به ذلك في عزله حتى أصبح لخشيته على نفسه من طمع الحكام في ما يظن به من يسر، يحرص في مؤلفاته على تذكير القراء بأنه ليس من ذوي اليسار، كما يتبين من مثل قوله يشرح أحد أبيات اللزوم^(٥): (وقد أُلِّح على مؤلف لزوم ما يلزم في سؤال على هذا السر فقال: معناه أنني من أول العمر إلى آخره يظن بي الثراء واليسر لما أعانيه من التفتع والاستغناء عن الناس، حتى دخلت جملة من ذكر في قوله تعالى: [يحبسهم الجاهل أغنياء من التعفف]^(٦)، والواضح من أثره أن الخوف من عواقب تهمة الغنى ظل يملأ نفسه إلى آخر حياته، فقد بدا حريصاً على أن يقول في مقدمة آخر ما ألفه من الكتب: (ويحبسني نفر ذا يسار وإن قضيت الزمن بالاعتسار، وأقل ما يلحقني من ذلك أن يلتمس مني الضعيف فعال الغني، فإذا ظهرت المُعْجَزَة وصفني بلثيم دني)^(٧).

(١) رسالة الغفران: ص ٣٩١ - ٣٩٢.

(٢) انظر ديوان مهييار: ١٩٤/٣، حيث يستعطف الشاعر الملك البويهري جلال الدولة الذي سجنه ليجبره على الاعتراف بمال اتهم بملكه. وانظر المنتظم: ٩٤/٨، حيث خبر سجنه.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٠٩.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) قوله: ولدي سر ليس يمكن ذكره... يخفي على البصراء وهو نهار. اللزوم: ٤٦٥/١.

(٦) زجر النالح: ص ٩٤، وانظر سورة البقرة / الآية: ٢٧٢. وانظر قوله في اللزوم: ٢٣/٢: ما تريدون لا مال تيسر لي... فيستباح..

(٧) ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١.

وإذا كان هذا الحرص على نفي تهمة الغنى يعد احتماء صريحاً من خطر الهلاك، فإن مبالغته في ذم التكسب بالشعر والأدب وتنزيه مدائحه عن أن تكون سؤلاً به، تعد في جانب منها نفيًا ضمنيًا لهذه التهمة التي جرتها عليه هذه المدائح. إن سقطياته المادحة لم تكن طلباً للثواب والرفد كما قال في خطبة الديوان ولكنها كانت سلوكاً اجتماعياً صرفاً فرضه عليه شكر أصدقائه ومجاملتهم واحتراسه من أذى الحكام الذين كانوا يرغبون في مديحه ملحين، وهذا ما أكدّه ابن العديم عندما ذكر أنه لم يمدح (إلا اليسير من الناس في صدر عمره قبل انقطاعه عن الناس، وكان ذلك في معارضة تقع بينه وبين رجل كبير فاضل... أو أن يكون ذلك لرجل من أهله من تنوخ.. أو لملك مطاع أو وزير معظم، ولم يمدحهم لعطاء ولا نائل)^(١).

وقد ذهب المؤرخ إلى أنه (لم يقبل هدية ولا صلة من شريف ولا وضيع)^(٢)، وهو خبر يؤكده أنه لم يكن يقبل أن يكافأ على مديحه، لكننا نجد في أشعاره ما يفيد أنه كان يتبادل وأصدقاءه والمقرّبين إليه الهدايا تفضلاً وابتداءً^(٣) وإن كان لفظ الهدية لا يعني دائماً المال، كما يتبين من شكره صديقاً له على هدية لم تكن في حقيقتها إلا كتاباً أرسله إليه هذا الصديق:

قد آتتني هدية منك بالأم

س فقابلتها بحسن القبول

غير أن السماع في الكتب وقف

وانتقال الوقوف غير جميل^(٤)

ويبدو أن قسمًا من مدائحه كان شكرًا صادقًا لبعض الممدوحين على ما يتفضلون به عليه من هدايا لم يكن يطلبها، وقد كان يعتقد أن (حسب اللسان تقرّظ

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٧.

(٢) نفسه / نفسه. ص ٥٧٧.

(٣) انظر س. ز. / شروح: ص ١١٥٥ - ١١٥٧.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٠٢٩.

المنعم والجنان مقة المتفضل المكرم^(١)، ومديح الشكر لا يلام صاحبه كما لا يلام من عشق الثناء فأنعم فجعله ديناً في عنق الشاعر، والثناء للندى خير ثمن^(٢): (وغير ملوم من عشق الثناء لأنه أحسن حبيب مزور، وأبقى بنفس منخور. وأوفاك مثن ما أسديت، وجزاك معترف الذي أوليت)^(٣).

٢ - بين مسالك التجويد والمزائق الفنية: كان من أهم نتائج هذا التكامل بين عشق الثناء والشكر وبين الرغبة في الرياضة وامتحان السوس، أن الشيخ لم يكتف بالإجادة في ما أنجزه من مديح، ولكنه تعدى ذلك إلى أن ظل حتى في مرحلة تطبيقه للشعر يعرف بالدقائق والنكت التي لا يستغني عاشقو المديح المنوه بالفضائل من الشعراء عن معرفتها، وهي دقائق لا يحيط بها إلا من خبر المديح عند العرب وتتبع التحولات التي لحقت ببعض معانيه في تاريخه الطويل، فجعلت بعض ما كان منها نادراً يروج وبعض ما كان منها محموداً يعاب فيهجر، فالبحتري مبالغة في المدح يشبه ممدوحه بالتنين، و(التنين قليل التردد في أشعار العرب، وإنما يوجد في الأخبار المتقدمة الموجودة مع أهل الكتب السالفة)^(٤).

ولم تزل العرب عند المدح تشبه السيد بالفنيق وغيره من الأشياء التي لا يرضى الرجل أن يشبه بها كاليحسوب والعرير، ثم صار العامة في عصر الشيخ (يعيرون على الشعراء هذا النمط ويقولون: جعل الممدوح كالحمار)^(٥). لكن ما لاحظته أنهم هم أنفسهم: (يقولون للبلد إذا كان فيه قوم يوصفون بالشهامة والمضاء: في هذه الناحية رتوت، يعنون المدح، والرتوت ذكور الخنازير)^(٦).

(١) رسائله / عطية: ص ٥٩.

(٢) انظر قول سهيار: جزء ما أسلف من صالحة... إن الثناء للندى خير ثمن. ديوانه: ٦٤/٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ٥٨.

(٤) عيث الوليد: ص ٣٧.

(٥) نفسه: ص ١٠٥.

(٦) نفسه: ص ١٠٥.

إن جودة المدح لا تقوم فحسب على مراكمة النعوت الخلقية والأوصاف التي جرى العرف الشعري على المدح بها، باعتبارها المعاني الأركان في هذا الفن، ولكن في حسن المجيء بها نوعاً وكمّاً، واختيار المناسب منها، والبعد بها عما لا فائدة في المدح به، وعما يلتبس بالذم والهجاء، بل وفي النقل اللطيف للمعاني الهاجية نفسها إلى حقل الثناء لتصبح مديحاً، فضلاً عن عذوية اللغة الشعرية التي تحمل هذه النعوت والمعاني.

فالممدوحون يختلفون^(١) من حيث طبقاتهم في الارتفاع والاتضاع وضروب الصناعات التي ينتسبون إليها، والشاعر مطالب بأن يختار من المعاني المادحة ما يليق بكل صنف من أصناف الناس، إذ لا يليق كل نوع من الشعر بكل ممدوح^(٢) كالجلي لا تناسب أنواعه المختلفة كل موضع من البدن:

فترتب النظم ترتيبَ الحلي على

شخص الجلي بلا طيش ولا خرق

الحجل للرجل والتاج المنيف لما

فوق الحجاج وعقد الدر للعنق^(٣)

وكما يطالب الشيخ الممدوح بالاحتراس عند البناء النوعي للمعاني المادحة، يحذر من الإخلال بكمها زيادة أو نقصاناً، فالمدح لديه فن لا يتأتى التجويد فيه إلا إذا غلا الشاعر في وصف الممدوح ونسب إليه ما يعد بمقياس العقل أكاذيب ومبالغات مفرطة، ولا يضر هذه الأوصاف أن تكون مناقضة للحقيقة. فالحجاج كان قليل الغيرة، ورغم ذلك كان (يمدح فيوصف بأنه غيور كما يوصف الممدوح بالكرم وإن كان بخيلاً)^(٤). لكنه ينصح الشعراء بأن يتجنبوا الإفراط في الوصف عندما

(١) انظر نقد الشعر: ص ٨٨.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٨٢.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٦٨١.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٣٠/٤.

يكون الممدوح ملكاً عظيماً يفوق أقرانه وتكون فضائله سجايا مشهورة لا تفتقر إلى من يعرف بها، فلا يخرجوا عن الإيجاز^(١)، إذ (الإطناب في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب، وترك البيان لما ظهر أجدر وأوجب)^(٢)، فإن لم يفعلوا عد ذلك هجاء خفياً وتشكيكاً في صحة ما يصفه الناس به^(٣).

أما إذا كان المادح من صغار أهل الصناعة فالأجدر به ألا يؤهل نفسه لخطاب من ليس له بأهل فيعد من أصحاب السفه والجهل^(٤). ومثل هذا في الإخلال المدح بما لا فائدة فيه أو بما يستوي فيه كل الناس. فالرجل قد يوصف بأنه صلت الجبين، والجبين الصلت لغة الذي لا شعر عليه، لكن المقصود به في المديح أنه شبيه بالسيف الصلت في بريقه، (ولولا ذلك لم يكن للمدح به فائدة لأن الجبين لم تجر العادة بأن ينبت شعراً)^(٥). وقد وصف أبو تمام ممدوحه بأنه ذلول الركائب، ولا مدح له إذا كانت ناقته ذلولاً (إذ كان الخسيس من الناس قد يتفق له ذلك)^(٦).

وأولى من ذلك بالاجتناب ما يحتمل أن يؤول بأنه ذم خفي يسبب به الممدوح، كتشبيهه بالثقلين أي الإنس والجن في قول أبي الطيب المشهور^(٧)، فهذا (من اللفظ الذي اصطلحت عليه الشعراء، وإنما يريدون التشبيه بالفضلاء دون غيرهم، لأن الرجل إذا شبه بالعالم أو بالخليفة أجمعين فقد جعل مشبهاً بالسفلة وذوي العاهات، لأن البشر تقل فيه الفضلاء)^(٨)، أو كنعته بالحر، لأنه مديح يوميئ إلى الرق وإن سلباً فيوهم أن المقصود: «ليس عبداً». وأقبح من ذلك ما كان الأصل في استعماله الذم

(١) رسالة الهناء: ص ٧٧.

(٢) رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٣) انظر قول الشاعر: كل امرئ مدح امرئاً لنواله... وأطال فيه فقد أطال هجاء

لوم يقدر فيه بعد المستقى ... عند الورود لما أطال رضاه. ديوان ابن الرومي: ١١١/١.

(٤) انظر رسالة الهناء: ص ٧٧.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٤٧/٢.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تلم: ١٧٥/٢.

(٧) قوله: أنى يكون أبا البرية آدم... وأبوك والثقلان أنت محمد. ديوانه: ٦٢/٢.

(٨) اللامع العزيزي / الموضح: ص ٢٦٨.

كقول أبي تمام في ممدوحه: (... عقيم الوعد منتج الوعيد)، فقد (جعله عقيم الوعد ولا وعد هناك، إذ كان يستعمل في الخير، ولو كان هناك وعد لكان البيت ذماً للممدوح، لأن الرجل يعاب بإخلاف الوعد... وقد دل كلامه في ما بعد على أنه وعدهم ثم أخلفهم على سبيل المكر، وليس ذلك بحسن في المدح)^(١).

لكن الشيخ يشير في مؤلف آخر إلى أن بعض معاني الذم قد تدخل في المديح إذا جعل الشاعر الممدوح يقصد إليها وهو عاقل، ويتظاهر بها في أفعال الخير والفضيلة، وذلك كأن ينسبه إلى السفه والتهور بجعله (يكلف نفسه من الندى والشجاعة ما يضر لأنه يتلف ما له ويخاطر بنفسه)^(٢)، أو وصفه بالتبالة، وهو (خلة يمدح بها الرجل إذا وصف بالكرم)^(٣).

ولا يكتفي الشيخ بالتحذير من مزلات بناء المعاني الماسحة ولكنه يحذر أيضاً من الإخلال بعذوبة اللغة التي تحمل هذه المعاني، لأن فنور السمع من الأبنية اللغوية الخاترة، يجعل الأوصاف الماسحة وإن أحكم بناؤها ضعيفة التأثير، ولذلك نجده يحكم على مدائح الرجاز بأنها كلام لا يصلح للثناء ولا يفضل عن الهناء، لأنهم كانوا يصكون مسامع الممدوح بالجنل، وإنما يطرب إلى المنل^(٤).

ومثل هذه الخبرة النقدية بمسالك التجويد والتقصير في صناعة المديح، تجعلنا نعتقد أن دارس مدائحه يكون ملزماً بأن يستبعد كل التأويلات المحتملة قبل أن يحكم على ما قد يبدو له منها معيماً بأنه كذلك. ومما عابه البطليوسي عليه قوله:

إلام وفيم تنقلنا ركباً

وتأمل أن يكون لنا أوأ

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٧/٢. وانظر بيت الطائي في نفس الصفحة.

(٢) عيث الوليد: ص ١٢٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٢، حيث ينقل قول الشاعر مادحاً: تخال فيه إذا جاورته بلها... عن ماله وهو وافي العقل والورع.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٧٧.

فنجزيها على الحسنى وأهل

لما ظننت خلائك الحسنان

فقد ذهب الشارح إلى أن (هذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام، لأنه أضمر اسم الممدوح ولم يصرح به فصار الشعر مبهمًا لا يعلم في من قيل. ومثل هذا الشعر لا يستحسنه من مدح به ولا يهش إليه، وخير الشعر ما كان موسومًا باسم من قيل فيه حتى لا تكون فيه شركة لغيره مدحًا كان أو هجاءً^(١)). وهو مصيب في ما ذهب إليه، فالممدوحون كانوا يغضبون من الشاعر الذي يخص غيرهم بأجود مما يقوله فيهم^(٢)، أو يمدحهم بشعر كان قد مدح به من سواهم^(٣).

إلا أن الشيخ كان أحذق من أن يقع في مثل هذه العيوب، فعبرة «أبي فلان» التي عابها عليه البطليوسي ليست استعمالاً أصلياً في الديوان حتى يعد تقصيراً، ولكنها تعمية قصد بها الشيخ وهو يملئ السقط في مرحلة العزلة إلى محو اسم الممدوح الذي قيلت فيه القصيدة، ندما على مدح البشر أو خوفاً من الرئيس الذي حل محل الممدوح في الحكم، أو لغاية أدبية تعليمية، أو لذلك كله. ويرجح الاحتمال الأخير أن إضمار اسم المخاطب إبهاماً للكلام يطرد في مصنفاته الأخرى أيضاً، كقوله مهنئاً في رسالة له: (... حتى أشار بالقول وليهما أبو فلان....)^(٤)، وقوله في رسالة أخرى إلى صديق له: (ولم أكتب في أمر أبي فلان إلا متشكراً...)^(٥).

والملاحظ أن إضمار الأسماء في مصنفاته ليس مقصوراً على الأشخاص ولكن على الشهور والتواريخ أيضاً، كقوله في رسالة إلى رجل كان قد طلب من الشيخ

(١) شرحه / شروح: ص ١٨٠. وانظر البيتين في: س. ز. / شروح: ص ١٧٩.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ٨٦٤/٢.

(٣) انظر ديوان مهيان: ١١٦/٢، حيث يعتذر الشاعر للممدوح ويستعطفه خوفاً من العقاب بعدما نقل الوثائقون إليه أن ما مدح به تقدم في ممدوح آخر. وما قاله: لم تكن صدقت بأول مدح .. ضاق وقت عن ملكه فاستعيرا.

والقوافي عني عبيد منيباً ت فكن لي بالصفح ربا غفورا.

(٤) رسالة الهناء: ص ١٢٥.

(٥) رسائله / عطية: ص ٦١.

أن ينوب عنه في اقتضاء دين له: (كتبت مستهل شهر كذا عرفك الله يمن دعه وغرره ومظلمه وأزهره.. وما ألوت في اقتضاء فلان بهنيدة عددًا...) (١)، ويتضح من تنوع طبقات المضمرة أسماؤهم في هذه الرسائل، أنه لم يكن يسلك هذا المسلك في مخاطبته للممدوحين والحكام فحسب، ولكن في كل مخاطبته، وهو ما يجعلنا نرجح أن غايته الأولى من ذلك كانت طمس الوجه التاريخي الاجتماعي لآثاره أثناء إملائها على تلامذته، حتى يصبح وجودها - لما تتضمنه من علم وأدب - ذا دلالة أدبية علمية صريحة تتجاوز التاريخ والأشخاص.

ويقوي هذا التفسير أنه لم يكن يضمّر الأسماء عند ما تكون متعلقة بشيوخ العلم والأدب، كقوله في رسالة له: (ولو قبل سيدي الشيخ أبو الحسن نصح المشفق لم يطل به عن زيارة حلب انقطاع، ولكن لا رأي لمن لا يطاع. وأنا وفلان وفلان نُهدي إلى حضرة سيدي الشيخ...) (٢). وأيا كانت الغاية من هذا الإضمار فإنه يظل بعيداً عن أن يعدّ تقصيراً كما توهم البطليوسي، فرغم أن الشيخ نفسه عد الكناية بفلان نوعاً من الاستصغار:

ويكنى باسمه عن كل مجدٍ

وكل اسمٍ كنايةً فلان (٣)

نجدّه يعلل إضمار أسامي ممدوحيه بقوله:

وإن كنت ما سميتهم فنباهة

كفتني فيهم أن أعرفهم باسم (٤)

ويبدو أن الشارح كان يتتبع مثل هذا الإضمار المبهّم لشخص الممدوح لينبه عليه، فمن شعر الشيخ في المدح قوله:

(١) رسائله / عطية: ص ٦٦.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٨٨.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٢٢٠.

(٤) نفسه - نفسه: ص ٩٥٨.

فإن أنكرتموه بأرض مصر
فاوصافي له معكم مثلاً
أغرطول أعناق المطايا
إليه إذا تقاصرت الظلال^(١)

والبيت الأول في رأي البطليوسي يكاد يكون معيياً لقصور المدح فيه، والبيت الثاني هو ما وفى الغرض وأزال اللبس والمعتراض، (ولولا هذا البيت لكان المدح ناقصاً ولم يعدم عائناً وغامضاً، لأن السيد إنما يوصف بأنه معروف غير مجهول)^(٢). إن خبرة الشيخ بأساليب تجويد المديح لا تظهر في تحذير الشعراء من التقصير الخفي الذي يبعدهم عن هذه الأساليب ولكنها تظهر أيضاً في دعوته الضمنية للنقاد إلى أن يتمثلوا عند تأويل المعاني الماسحة أجود الأوجه التي يحتملها الثناء، ولو أدى ذلك إلى التصرف في الأبنية اللغوية المثبتة في النسخ.

فالمداح في قول البحري: (يتغول المداح أدنى سعيه...) ^(٣) كان في النسخة بالرفع، وله معنى يبعد، والأجود أن يكون «المداح» نصباً، والدليل على ذلك قوله في البيت الذي بعده: «فالدهر يبدع بالقوافي أهلها»... وهذا من قولهم أبدع بالرجل إذا انقطعت راحلته عن السير، فإن ما يريد أن مكارمه تغلب المداح... ^(٤). ومثل ذلك لديه «فلم تخدجه» في بيت لأبي تمام^(٥)، فالأجود فيه («فلم تخدجه» بالحاء من الحدج وهو مركب من مراكب النساء، ويكون قوله: «لقاح» من قولهم «حي لقاح» إذا لم يدينوا للملك ولم يصيبهم سباء في الجاهلية، وهذا أشبه بالمدح من أن يروى بالحاء ويؤخذ من خداج المولود، ويكون اللقاح من لقحت الأنثى لقاحاً)^(٦).

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٧٢ - ١٦٧٣.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٧٥.

(٣) قوله: يتغول المداح أن سعيه . بمكارم مثل النجوم مثول. ديوانه: ١٦٦١/٣.

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٤.

(٥) قوله: لقاح فلم تخدجه بالضيم مئة... ولا نال إنفاً منه بالذل نائل. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٢٦/٣.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٦/٣.

وقد تكون اللفظة المثبتة واحدة في عين القارئ، إلا أن الشيخ يحذر المنشد من التساهل في الأداء لأن التنعيم يغير المعنى أحياناً، وتغييره قد يفسد الغرض، وذلك كما يتبين من مثل قول البحترى:

وآية نعى ساقها الله نحوها

فكان لك استئنافها واقتبالها

ف (آية هاهنا في معنى التعجب كما تقول إذا جاء الغيث: أي نعمة. ولا يجوز أن يكون هاهنا على معنى الاستفهام، لأن الغرض يفسد بذلك)^(١).

إن بناء المعنى لدى الشيخ حنق يغنيه الحس الشعري والخبرة النقدية، وإذا كان الانتساب إلى الشعر في مرحلة السقط قد سمح له بأن يبرهن على هذا الحق، فإن سكوته عن قول الشعر في مرحلة العزلة لم يمنعه من أن يقترح بعض القراءات الشعرية الخاصة به لمليح غيره من الشعراء الحذاق رغم أنها لم تخطر ببالهم. فأبو تمام يقول:

واجد بالخليل من برحاء الشـ

ـوق وجدان غيره بالحبيب

والشيخ يعلم أن الطائي أراد هاهنا بالخليل الصديق، وعنى بالحبيب المعشوق، لأنه كان يمت إلى هذا الرجل بصداقة، لكنه رغم علمه بذلك يقول: (وإن عني بالخليل الفقير فهو أبلغ في المدح، ولكنني أظنه أراد الأول، وكلا المعنيين حسن)^(٢).

٣ - مقاصد المديح في شعرا أبي العلاء: الحديث عن مقاصد هذا الفن في شعر الشيخ حديث ضمنى عن مقاصد سقطياته المأدحة، ففاعلية هذا الغرض في متنه الشعري ظلت محصورة^(٣) في ديوانه الأول، ويتبين من تتبع هذه السقطيات أن مديحه ينقسم من حيث مقاصده وغاياته إلى الأقسام المتميزة الآتية:

(١) عبث الوليد: ص ١٦٦.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٣/١.

(٣) إلا مقطوعة لزومية واحدة مدح فيها الرسول (ص) مدحاً دينياً لا فنياً. انظر للزوم: ٣٢٢/٢.

أ - المديح المبهمة: والمقصود به سقطية واحدة من سقطياته لا نعلم أقيلت في المدح ابتداء، أم للشكر أو التهنة كباقي مدائحه، وهي نونيته:
لعل نواها أن تريع شطونها
وأن تتجلى عن شמוש بجونها^(١)
ويبدو من النسب الذي أستهلها به أنها مدحة مطولة مجودة، كما يبدو من تخلصه إلى المدح في قوله:

وقد حلفت أن تسال الشمس حاجةً
وإن سالتك اليسر برت يمينها
ملقي نواصي الخيل كل مرشدة
من الطعن لا يرجو البقاء طعينها^(٢)

أنه قالها في أحد الأمراء الفرسان، لكن ما تضمنته من مديح صريح في صورتها التي وصلت عليها إلينا، لا يخرج عن هذين البيتين، فالأبيات الإحدى عشرة اللاحقة مخصصة كلها لوصف ذرع الممدوح، وهو ما يجعلنا نرجح أنها من القصائد التي أسقط الشاعر بعض معانيها المادحة في مرحلة العزلة. وينبئ تفردا بين مدائحه بأنها كانت في أصلها من المديح الذي قاله ابتداء اتقاء لشر بعض الحكام.

ب - مديح المجاملة: ويشغل الحيز الأكبر من سقطياته المادحة وتمثله القصائد الخمس عشرة التي نظمها مجاملة لبعض الممدحين في مناسبات خاصة. وقد جاءت كلها للتهنة إلا قصيدة واحدة قالها يدعو للممدوح بالشفاء من مرض أصابه، كما يستشف في قوله فيها:

ولو قيل اسألوا شرفاً قلنا
يعيش لنا الأمير ولا نزاد

(١) س. ز / شروح: ص ٨٨٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٨٩٧، ٨٩٨.

شكا فتشكت الدنيا وماتت
بأهليها الغوائر والنجاد
وارعدت القنا زمعاً وخوفاً
لذلك والمه ندة الحداد
وكيف يقر قلب في ضلوع
وقد رجفت لعلته البلاد^(١)

وقد تنوعت القصائد الأربع عشرة الأخرى بتنوع المناسبات التي قيلت فيها، فبعضها جاء للتهنئة بحلول العيد^(٢) أو بالزفاف^(٣) أو بازدياد مولود، وبعضها كان تهنئة بالعودة من السفر^(٤) أو الشفاء من المرض^(٥)، بينما كان نصفها تنويهاً بفضيلة الشجاعة من خلال التهنئة بالنصر^(٦) على الأعداء والقضاء على الفتن، وهي نسبة لها دلالتها في عصر عم فيه الجبن وسكن الخوف النفوس ففر الفرسان من وجه الروم، وحولوا سيوفهم نحو المستضعفين العزل يسفكون دماهم.

ج - مديح التزكية والاستعانة: وتمثله قصيدتان: دالية أرسلها إلى أحد الأمراء يزكي فيها كاتباً من كتابه طلب منه أن يصف للامير ما شاهده من الوفاء والإخلاص لسيده، وأتاب عنه الكاتب نفسه في إنشائها أمامه ومنها:

قائلها فاضلٌ وأفضلُ من

قائلها الأعلى منشدها

(١) س. ز/ شروح: ص ٢٨٨ - ٢٩٠.

(٢) انظر قوله: أعن وخذ القلاص ككشفت حالاً... ومن عند الظلام طلبت مالا. س. ز/ شروح: ص ٢٥.

(٣) انظر قوله: أبقي في نعمة بقاء الدهور... نافذ الأسر في جميع الأمور. س. ز/ ش: ص ٢٢٤، وانظر: ص ٨٦٧، ٨٤٤.

(٤) انظر قوله: ياساهر البرق أيقظ راقد السمر... لعل بالجزع أعواناً على السهر. س. ز/ شروح: ص ١١٤.

(٥) انظر قوله: عظيم لعمرى أن يلم عظيم... بال علي والأنام سليم. س. ز/ شروح: ص ٦٦٣.

(٦) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٧٢، ٣٢٧، ٣٥٠، ٦٠٢، ٦١٨، ٧٢٩، ١٠٦٧.

كاتبك المزهدي بمنطقه
صهوة حتى يخرّ جلمدها
أسهب في وصفه علاك لنا
حتى خشيّنا النفوس تعبدها
زف عروساً حليها كلم
تنجده تارة وينجدها
فاضية حقه لديك وما
ينسب إلا إليك سودها^(١)

وعينته التي أرسلها إلى الأسفراييني ببغداد يستعين به على تخليص سفينته،
وهي استعانة حقيقية حرص فيها الشيخ على تجنب تحذلق المادحين، هو تنبيه الفقيه
على أنه لم يقصده رغبة في المال. وقد اكتفى في القصيدة كلها بيتين مادحين هما
كل ما حظي بهما المستغاث به من صريح المدح، وأقصد قوله^(٢):

إلى الرئيس الذي إسفار طلعتة
في حندس الخطب ساع بالهدى شاعي

وقوله:

كان كل جواب أنت ذاكره
شنف يناط بأنن السامع الواعي

د - مديح الشكر: كان الشيخ - كما أوضحت - يعد الجميل كيفما كان نوعه
ديناً لا يفي به إلا الشكر:

ولا خير في من ليس يبسط شكره
على القلب إن الخير ناقتة بسط^(٣)

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٣٢، ٨٣٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٤٢ و ٧٥٨.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٦٥٥.

وتأتي قصائد الشكر العشر في ديوانه في الرتبة الثانية بعد التهاني، وتشغل باقي حيز المديح بعدها، لكن ما يلاحظ فيها أنها نوع من المديح الإخواني البعيد عن شكر المتكسبين، فالباعث على نظمها كما يتضح من معانيها، المودة والحرص على إظهار ارتياحه إلى تفضل أصدقائه عليه بالمراسلات الشعرية وغيرها:

أبستني حلل القريض ووشية

متفضلاً فرفلت في إجابيه^(١)

والمدح بالشعر إذا كان لغير طمع يعد لديه من خير الهدايا، كما يتبين من قوله للأسفراييني:

إن الهدايا كراماتٌ لأخذها

إن كن لسن لإسراف وأطماع

ولا هدية عندي غير ما حملت

عن المسيب أرواح لقعقاع^(٢)

وعندما يمدحه شاعر مثله يرى ذلك جميلاً لابد أن يكافئ عنه بنظيره فيجيب ناسباً الفضل إلى البادئ لأنه الأكرم:

وقد كافأت عن شعري بشعري

ولكن حاز من بدأ الجميل^(٣)

ويبدو أن التهادي بالشعر كان يستهويه كثيراً، فمن بين قصائده الشاكرة العشر كان ثمان منها جواباً عن أشعار مدح بها^(٤)، ولذلك بدت بعض هذه المدائح معارضة صريحة في الوزن والقافية للمديح الذي خوطب به كقوله في لاميته:

(١) انظر: س / ز / شروح: ص ٧٢٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٥٨ و ٧٥٩.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٣٩٩.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٣٢٧، ٤٢٥، ٤٧٣، ٦٧٣، ٧١٥، ٨١٠، ١١٥٠، ١٣٦٩.

كفى بشحوب أوجهنا دليلاً

على إزماعنا عنك الرحيل^(١)

أما المبحثان الأخريان فقد جاءت أولاهما شكرًا لشطرنجي على كتاب أهداه إليه^(٢)، بينما كانت الثانية شكرًا موجزًا لكاتب حسن الخط على رسالة أرسلها إليه^(٣).

٤ - حقول المعاني المادحة في سقطياته: كان من بين ما تنوع المقاصد في مدائحه أن المعاني التي بنيت عليها هذه المدائح كانت تتنوع تبعًا لتنوع المناسبات واختلاف طبقات المدوحين الذين خاطبهم، ومراعاة المقام من مسالك التجويد التي نبه عليها النقاد في حديثهم عن نعوت المعاني المادحة لأن الإخلال بما يقتضيه المقام يكون تقصيرًا مخلًا بالجودة، وقد يصبح شبيهًا بالهجاء الخفي.

وتظهر مراعاة الشيخ لمناسبة المديح واضحة في مختلف تهانيته، ففي قصائد التهئة بزواج المدوح نجده يحرص على أن يتخلل مقاطع المديح مقطع خاص بالمناسبة يجعل فيه العروس بحسبها نعمة حلت بقصره وشمسًا غطت على غلمانه البذور فطردتها ثم اختفت في بحرغيرته وجوده:

كنت موسى وافتك بنت شعيب

غير أن ليس فيكما من فقير

لم يكن قصرك المذيف ليستد

زل إلا على بنات القصور^(٤)

(١) قالها يجيب ابن فورجة عن لاميته: ألا باتت تجاذبني عناني... وتساكني بعرضتها مقيلا. انظر: س. ز. / شروح: ص ١٣٦٩

(٢) انظر قوله: قد آتني هدية منك بالأمس... س فقابلتها بحسن القبول. نفسه/ نفسه: ص ٢٠٢٩.

(٣) أولها: أقول لهم وقد وافى كتاب... تحال سطره درًا نظيما. انظر: نفسه/ نفسه: ص ٢٠٣١.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٢٢٧ - ٢٢٩.

رحلت من فنائنه شهب الغل
 همان خوفًا من ضوء فجرٍ منير
 أنت شمس الضحى فمناك يفيد الضد
 ببح ما فيه من ضياءٍ ونور
 وقد تكون العروس أعرابية من غير بنات القصور فيكتفي الشيخ بالإشارة إلى
 بأس قومها وغيرتهم، والتلميح الخفي إلى حسننها متنبكًا التفصيل:
 ما ربة الغيل أخت الطبي فزت بها
 بل ربة الغيل أخت الضيفم الشرس
 من معشر لا يخاف الجارُ بأسهم
 غشوا صروف الليالي برد مبتئس
 وصاحبوها بأعراض جواهرها
 كجوهر البدر لا يئو من الدنس
 كأنما الضرب يفري من كلومهم
 أكباد سرب رعين النور في الكُنس^(١)
 وفي التهنة بالعيد تأتي الخاتمة لتذكر بأن الإسهاب في التنويه بفضائل الممدوح
 ليس إلا ابتهاجًا بحلول اليوم السعيد:
 وانت أجل من عيد تهنا
 بعويته فهنيت الجلال^(٢)
 ومربفراق شيمتها الليالي
 تجبك إلى إرادتك امتثالاً

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٠٤ - ٧٠٦.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١١٢.

ومثل العيد في الإِسعاد يوم عودة الممدوح من السفر، بل إنه العيد الحقيقي يغيب
بغياب الممدوح ولا تحل إلا بعودته من سفره، ولو كلفه ذلك التأخر عن تاريخه الفلكي:

لولا قدومك قبل النحر آخره
إلى قدومك أهل النفع والضرر
سافرت عنا فظل الناس كلهم
يراقبون إياب العيد من سفر
لو غبت شهرك موصولاً بتابعه
وأبت لانتقل الأضحى إلى صفر
ولا تزل لك أزمان ممتعة
بالآل والحال والعلياء والعمر^(١)

أما النصر على الأعداء فقد كان أنسب الأحداث للتغني بفضيلة الشجاعة وجعل
التهنئة والمدح بناءً واحدًا إلا أن اقترانها بالانتصار الفعلي على الخصوم في معارك
لم تكن شراستها تخفى عن الشيخ، كان يفتح أمام معاني المديح حقلاً آخر يبينه على
التعريض بأعداء الممدوح المنهزمين:

أطاعك هذا الخلق خوفاً ورغبة
فوا عجباً من تغلب ابنة وائل
أكان لها في غير عينا نسباً
فأمل أن تعصيك بون القبائل
بدوسر جاورت الفرات مكرماً
كأنك نجم في علو المنازل^(٢)

والمتنصرون متكافئون في فضيلة النصر، لكن المجد يكون لمن يبلغ منهم أبعد
غايات التسلط ويفزو أقصى البلدان:

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٩ - ١٧٠.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٠٧١ - ١٠٧٢.

ولم أر خيلاً مثلها عربية
تنيل عدوا أو تصون نمارا
أشد على من حاربته تسلطاً
وأبعد منها في البلاد مغارا^(١)

ويبدو أن التهنة بازدياد مولود كانت لدى الشيخ وياقي الشعراء حقلاً خصباً
تتسابق إليه المعاني المباحة قبل أن تستدعى. فالمولود الذي يأتي ليكمل بناء بيت العز
والكرم الذي وضع الأب والأجداد دعائمه، هو سيف أبيه الذي يرتعد الأعداء من
مخايله وهو صبي، وينوقون مرارة بطشه حين يخلف أباه المكتهل في صون الدمار
فيخلد مجده. ولذلك لم يكتف بتهنة الأب به ولكنه دعا له بأن يرزق بفتيان آخرين
يكونون نبألاً في كنانته وربما تحمي قبة العليا:

هنيئاً والهناء لنا جميعاً
بقيئاً لا يظن ولا يخال
بمنتظر مراقبة السواري
يهش لبرقها عصب نهال
على أسنان آباء كرام
لهم عن كل مكرمة نضال
بأن الله قد أعطاك سيئاً
عدوك من مخايله يهال
حسام لا الذباب له قرين
ولا درجت بصفحته النمال
وقد سماه سيده علياً
وذلك من علو القدر فال

(١) س. ز / شروح: ص ٦٣٩.

وإن تعطوا خلودًا في سعود

كما خلدت على الأرض الجبال^(١)

وإسهابه في تمجيد المولود دليل على أنه كان يحس بأن المدوح يلتذ لذلك أكثر من التذاه بما يقال فيه هو نفسه، فالمولود حياة ثانية له. والإيلال من المرض نعمة أخرى يمن بها الله على عباده، ولعلها أحب النعم إليهم بعد الحياة، ولذلك يجعل الشيخ التهنية بها فاتحة المدحة، لأن فضيلة الجود والشجاعة والعقل التي يشتهي المدوحون أن ينعثوا بها، تغيب كلها إذا غابت الصحة، وليس أقهر لغرور المدوح من الأمراض والعلل، ومن ثم كان تغلبه عليها بشغائه منها أول ما يجب أن يستهل به الثناء قبل التذكير بأن السقم يلحق البدر فيصير هلالاً سقيماً ثم يستعيد تمامه:

عظيمٌ لعمري أن يلم عظيم

بال عليّ والأنام سليمٌ

ولكنهم أهل الحفائظ والعل

فهم للمات الزمان خصوم

فإن بات منها فيهم وعك على

ففيها جراحٌ منهم وكلوم

هنيئاً لأهل العصر بُرءٌ محمدٍ

وإن كان منهم جاهلٌ وعليم^(٢)

وكما روعيت المناسبة روعيت طبقة المدوح ونسبه وصناعته، فاختر لكل مخاطب ما يليق به من الثناء. فالشيخ في مدحه لمن شرف بنسبه العلوي، يعود إلى السيرة النبوية وأخبار الصحابة ليستقي منها معاني تلبس فيها القيم الاجتماعية لباساً دينياً

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٦٩ و ١٦٨٠.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٦٦٣ - ٦٦٤.

لا يمكن أن يحظى به أي عظيم آخر إذا لم يكن من آل البيت، وليس أشرف للممدوح
من أن ينسب إلى خير البرية ﷺ، فيدعى بابن أحمد أو ابن محمد أو ابن الرسول:
ومعرفة ابن أحمد أمنتني

فما أخشى الحقيب ولا النطيجا
إذا استبقت خيول المجد يوماً
جرين بوارحاً وجرى سنيحا
فيا ابن محمد والمجد رزقُ
بقدرك سدت لا قدر أتيحا
إليك ابن الرسول حثثن جدًا
ولم يحذين من عجل سريحا^(١)

لكن حمل اسم الرسول ﷺ وشرفه - لدى الشيخ - يجب ألا ينفصل عن فضيلتين
ملازمتين له وإلا قصر صاحبه، وهما: شجاعة المجاهدين وبيان الفصحاء، وممدوحه
الشريف بعيد عن شبهة التقصير هذه لأن شجاعة قائد غزوة بدر تجري في دمائه:

يا ابن مستعرض الصفوف ببدرٍ
ومبيد الجموع من غطفانٍ
أنت كالشمس في الضياء وإن جا
وزت كيوان في علو المكان
وافق اسم ابن أحمد اسم رسول الـ
له لما توافق الغرضان
وسجايًا محمدٍ أعجزت في الـ
وصف لطف الأفكار والانهام

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٥٧ - ٢٦٠.

شرفوا بالشراف والسمر عيدا
ن إذا لم يزن بالخرصان
وإذا الأرض وهي غبراء صارت
من دم الطعن وردة كالدهان
أقبلوا حاملي الجداول في الأغ
ماد مستلثمين بالغدران^(١)

وبيانه ﷺ يحكيه لسانه:

يا ابن الذي بلسانه وبيانه
هدي الأنعام ونزل التنزيل
عن فضله نطق الكتاب وبشرت
بقدومه التوراة والإنجيل
لولا انقطاع الوحي بعد محمد
قلنا محمد من أبيه بديل
هو مثله في الفضل إلا أنه
لم يأت برسالة جبريل^(٢)

ويبدو أن الشيخ لصراحة عرويته وانتسابه إلى مذهب التبادي الشعري كان ينفر
من العجمة والأعاجم والتغني بمجدهم، ولا نجد في مدحه لهم إلا قطعتين: رائية من
عشرة أبيات يقول في أولها مستصغراً مجد العرب بقياسه إلى الفرس:
لتذكر قضاة أيامها
وتزده بأملاكها حمير

(١) س. ز. / شروح: ص ٤٤٣ و ٤٥٤.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٨٦٨-٨٧٣.

فعامل كسرى على قرية

من الطفَّ سيدها المنزُر^(١)

فهذه الأبيات (إنما أنشأها في رجل من العجم ليس له في العرب أصل، ولذلك يذكر ولاية العجم على العرب إبانة لشرفهم)^(٢)، وإذا كان التقليل من شأن العرب يعتبر مستغنياً فنياً في عصر أصبح فيه الأعاجم أنفسهم يفتخرون بانتسابهم الشعري إلى القبائل العربية^(٣)، فإن ارتباط نظم هذه القطعة بمرحلة الصبا يفسر إقدامه على ذلك، كما أقدم مهبّار شريكه في المذهب الشعري على التغني بأصله الفارسي قبل أن يعدل عن ذلك في أشعاره اللاحقة^(٤).

وتمجيده الأصل الأعجمي في هذه القطعة محصور في هذين البيتين، وما نرجحه أنها كانت تضم معاني أخرى في تمجيدهم أسقطها الشيخ عند إملائه الديوان. أما القطعة الثانية فلامية أجاب بها الأديب الفارسي ابن فورجة عن قصيدة له وهي تعد من بين آخر ما نظمه من السقطيات قبل سكوته عن قول الشعر، ولذا نجد مدحه له بأصله الفارسي لا يتجاوز التلميح في قوله في بيت وحيد:

سقاك الله أبـلج فارسياً

أبـت أنوار سـؤدده الأفـولا

وينحو الشيخ عند مخاطبة الشعراء وأهل الأدب نفس المنحى في انتقاء المعاني المادحة وتخصيصها، وليس يليق بهؤلاء إلا التنويه بتبريزهم في صناعتهم وتفوقهم على أقرانهم فيها، إلا أن يجمع الواحد منهم بين فضل الأدب والشرف والرئاسة فيمدح بذلك كله^(٥). والمدح بقوة البيان فرع للمدح بفضيلة حصافة العقل، وهو الغالب

(١) س. ز. شروح: ص ١٠٨٧-١٠٨٨.

(٢) التنوير: ٢/ ٢٤.

(٣) انظر ما تقدم: ٦٥/٢، وانظر قول مهبّار: نسبية إما إلى هاشم.... قريض أو مخزومه تنتمي

ما ضرها والعرب أبياتها... أبأؤها مني الأب الأعجمي. ديوانه: ٣/ ٣١٧.

(٤) انظر القصيدة عند مهبّار: ص ٢٣٣.

(٥) س. ز. شروح: ص ٢٣٧، ٤٢٥، ١٠٦٧.

في مدح كل من نسب إلى العلم من الرؤساء، لكنه يكون في الشعراء، ألطف وأظرف
لقلة ما نجده من هذا الفن في هذه الطبقة التي تعودت أن تمدح ولا تُمدح، ومن هذا
الطريف قول الشيخ يجيب عن شعر مدح به:

ولو سمعت كلامك بزل شول
لعاد هدير بأزلها فحيحا
وذلك أن شعرك طال شعري
فما نلت النسيب ولا المبيحا
شقق البحر من أدب وفهم
وغرق فكر الفكر الطموحا
لعبت بسحرنا والشعر سحر
فتبنا منه توبتنا النصوحا^(١)

ولعل من بين ما يستطرف في مثل هذه المعاني دلالاتها التي تجعلها قابلة لأن
تنقل إلى حقل الخطابات النقدية الصريحة، فالشيخ في مدحه للشاعر أبي الخطاب
الجبلي^(٢) يصدر عن آداب المجاملة التي يفرضها الشكر، لكن هذه المجاملة لا تخلو مما
يمكن أن يعد تحليلًا نقديًا مقصودًا لشعر مادحه:

وأرى أبا الخطاب نال من الجبّا
حظًا زواه الدهر عن خطابه
لا يطلبن كلامه متشبه
فالدّر ممّتنع على طلابه
أثنى وخاف من ارتحال ثنائيه
عني فقيد لفظه بكتابه

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٧٢-٢٧٦.

(٢) انظر معجم البلدان: رسم «جبلي».

كلم كنظم العقد يحسن تحته
معناه حسن الماء تحت حبابه
ردت لطافته وحدة نهنه
وحش اللغات أو انسا بخطابه
والنحل يجني المر من نور الربا
فيصير شهذا في طريق رضابه^(١)

فالخصيصة الأسلوبية لشعر المدوح التي تستشف من تلميح الشيخ إلى جزالة البناء ولينه وعذوبة انسجامه، هي نفسها السلاسة التي يشير إليها الخوارزمي في قوله واصفاً لشعر الجبلي عن خبرة به: (كان من أهل الأدب طويل النفس مليح النظم يصرفه كما يشاء، كأن شعره غرف من الماء الزلال لسلاسته، وكان عندي بمرقند ديوان شعره، وعلق بحفظي من قصيدة له:....)^(٢).

وكالحق بالشعر - لدى الشيخ - الحق بما سواه من الصناعات، وقد يكون ذلك كل ما يجده جديراً بأن ينوه به عندما يكون ملزماً بالشكر والمجاملة، كما يتبين من قطعتين قصيرتين اكتفى في الأولى بشكر صديق له شطرنجي على ما أهداه إليه بقوله حاصراً المديح في التنويه ببراعته في اللعب:

قل لثرب الآداب في كل فن
وحليف الندى وحرب العنول
قد أثنتني هدية منك بالأم
س فقابلتها بحسن القبول^(٣)

واكتفى في الثانية بجعل تصوير براعة صديقه الكاتب في الخط كل مديحه، رغم أن عاهته كانت تحول دون تمثيلها:

(١) س. ز. / شروح: ص ٧١٧-٧٢٠.

(٢) شرحه / شروح: ص ٧١٧.

(٣) س-ز. / شروح: ص ٢٠٢٨-٢٠٢٩، وانظر بقية الأبيات فيما تقدم: القسم الثاني..

أقول لهم وقد وافى كتابُ
تخال سطره دُرّاً نظيماً
تناول من لطافته نهاراً
ففرق فوقه ليلاً بهيماً^(١)

أما الأمراء والرؤساء فإن حياة الفروسية التي كانوا يعيشونها في عصر ملأت فيه الشام الفتن، جعلت الشجاعة أحب معاني المديح إلى نفوسهم وأرضاها لغرورهم، وجعلت الشيخ يعتمد في بعض التهاني أن يتجاوز النسيب إلى جعل تمجيد الممدوح الشجاع أول ما تستهل به القصيدة، إذ لا مكان للغواني في حياة من يتخذ السيف سبيلاً إلى المكارم:

أنسى الفوارس من يغير لمغنى
فاجعل مغارك للمكارم تكريم
وتوقّ أمر الفانيات فإنه
أمرٌ إذا خالفته لم تندم
أنا أقدم الخلان فارض نصيحتي
إن الفضيلة للحسام الأقدم
والحق باتباع الأمير فكن لهم
تباً لتصبح بالمحل الأعظم
واستزِر بالبيض الحسان ولا يكن
لك غير همة صارم أو لهزم
المتقى بالخيـل كل عزيمة
والمستبـيح بهن كل عزم^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٠٣١.

(٢) لنظر نقد الشعر: ص ٦٩، ٧٢.

وإذا كان المدح بهذه الفضيلة يفسر اعتماد الحكام على سيوفهم وغلبة الحروب على حياتهم، فإن ورودها في تهانئه لا يعود إلى الحرص على مراعاة ما يغلب على المدح في حياته ونشاطه فحسب، ولكنه يعود أيضًا إلى أنها من الفضائل الخلقية الأصلية التي تتفرع^(١) عنها كثير من الفضائل التي كان الشعراء يبنون عليها المديح في مختلف العصور، ولعل المدح بالجود والكرم في الموروث الشعري يفوق من حيث الكثرة المدح بالشجاعة والإقدام لأنه الفضيلة التي تغري الشعراء وتحفز شاعريتهم فيسلكون إليها مختلف أساليب التجويد ويتنافسون في بناء الصور المجسدة لها، وما بناه الشيخ من المعاني الماثحة بالجود لا يخرج عن هذا العرف الفني، كما يتبين من قوله:

إذا أطلعت كفاك عارض عسجد
على سائل لم ترضيا برهامه
غمامان مبيضان منذ براهما
لنا الله لم نحفل بسود غمامه
كانك حوض المزن طاطاً نفسه
إلى ورده حتى ارتوى من سجامه
كانك در البحر أصبح طافياً
على الماء فاعتام الوري من تؤامه
كانك ركن البيت أعطي قدرة
فسار إلى زواره لاستلامه
أفدت جزيل المال لما استفدته
وحكمت فيه الدهر قبل احتكامه
ولو نال ذو القرنين ما نلت من غنى
بنى السد من نوب النضار وسامه

(١) نقد الشعر: ص ٦٩، ٧٢.

وهل ينذر الضرغام قوئًا ليومه

إذا ادخر النمل الطعام لعامة^(١)

ويقرن أحيانًا الجود بالشجاعة في تصوير طريف فيصبح خلق الممدوح مركبًا
من الفضيلتين:

إذا ضربت خيامك في مكانٍ

فذلك حيث يلتقط الجمائ

كلا كفيك في سلمٍ وحربٍ

يكون الخوف منها والأمان

فليس بشاغل اليمنى حسامٌ

وليس بشاغل اليسرى عنان^(٢)

وقد تجتمع الفضائل كلها فيه فيصبح بجوده وحزمه وحلمه وصبره وشجاعته
للإنسان الكامل الذي تجسدت فيه كل المثل الأخلاقية:

وللحسن الحسنى فإن جاد غيره

فذلك فعل ليس بالمتعمدِ

وقد يجتدى فضل الغمام وإنما

من البحر فيما يزعم الناس يجتدي

فيا أحلم السادات من غير نالةٍ

ويا أجود الأجواد من غير موعد

وطئت صروف الدهر وطأة ثائرٍ

فاتلفت منها نفس ما لم تصفد

(١) انظر: س. ز. / شروح: ص ٣٢٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٢١٥ و ٢١٦

وعلمته منك الثاني فانثنى
إذا رام أمراً رامه بتايد
ولولاك لم يسلم أقامية الردي
وقد أبصرت من مثلها مصرع الردي
فانقذت منها معقلاً هضباته
تلفع من نسج السحاب وترتدي
بأخضر مثل البحر ليس أخضراره
من الماء لكن من حديد مسرد^(١)

لكن ما يلاحظه الدارس عند مقارنة نسبة استثمار الفضائل وتوزيعها في مدائحه أنه يخالف الشعراء المتقدمين وشعراء القصيدة المتبادية على الخصوص في التنويه بوجود الممدوح وسخائه، ففضيلة الكرم والجود لا تشغل فيها إلا حيزاً صغيراً بالقياس إلى الشجاعة التي تعتبر الفضيلة الغالبة فيها، وهي ظاهرة تجعله يخالف جل الشعراء المادحين، ويتميز من الشعراء الذين كانوا يشاركونه في الانتساب إلى مذهب التبادي الشعري. ويبدو من تتبع طريقة بناء معانيه المباحة أنه كان يسكت عامداً عن ذكر فضيلة الجود، فإذا تعرض لها اكتفى بالإشارة المقتضبة إليها في مقطع قصير^(٢) قد يجمع فيه بينها وبين الشجاعة، أو يتحول فيه عجلاً إلى ذكر شجاعة الممدوح:

سترجع عنك وهي أعز إبل
إذا إبل أضربها امتهان
لها فرح فويق الأرض أرض
ومن تحت اللجين لها لجان

(١) انظر: س. ز. / شروح: ص ٣٥٢ و ٢١٦.

(٢) نفسه.

تري ما نالت الأضياف نزراً
ولو ملئت من الذهب الجفان
ويطلب منك ما هو فيك طبع
ومطلوب من اللسان البيان
وممتحن لقاءك وهو موت
وهل ينبي عن الموت امتحان^(١)

وإذا نحن استثنينا المعاني التي نوه فيها بفصاحة الشعراء الذين منحهم ونوه بشاعريتهم تظل الشجاعة الفضيلة التي اختارها دون غيرها لتكون الوجه الدلالي لمديحه. قد يبدو هذا العدول عن الجود إلى الشجاعة مجرد ميل فني إلى معنى دون آخر، لكن وضع هذا العدول في سياق التحولات التي مر منها فكره الأدبي، يكشف عن أنه كان متأثراً بمؤثرات ثقافية تتجاوز الفعل الشعري إلى ما هو نفسي أخلاقي واجتماعي سياسي. لقد كان الشيخ في مرحلة الانتساب إلى الشعر نفسها يعتقد بأن المسوغ الوحيد لفن المديح هو الحب والمودة:

ولولا فرطُ حبك ما ازدهاني

إلى المدح الطريف ولا التلاد^(٢)

أما التكسب به طمعا في المال فقد عده سلوكاً مذلاً للنفس مخلاً بالمروءة، وإذا كان المدح بالجود والسخاء هو الأسلوب الذي يعبد به الشاعر طريق الاستجداء^(٣)، فإن ابتعاد الشيخ عنه كان تلميحاً ضمنياً للمخاطب بأنه لا يستجديه، ودليلاً على أن غايته من المديح ليست التكسب ولا حثه على أن يكون سمحاً كريماً. وخلافاً لشبهة «نل السؤال» التي قد يجرها المدح بالجود على الشاعر الغني بقناعته، يبدو المدح

(١) انظر مثلاً: س. ز. / شروح ص ١٨٤ - ١٨٦.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٣٢٤.

(٣) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم، وانظر القصيدة عند مهيار الديلمي: ص ٨٢ و ١٥٧.

بالشجاعة حثاً على الفضيلة التي كان الشيخ يراها الأولى بأن يتحلى بها الحكام في عصره قبل السعي إلى التحلي بما سواها من السجايا والشيم. فقد نشأ الشاعر الضرير وهو يسمع عن أخبار جيوش النصارى التي كانت تنتهك أعراض المسلمين في بلاد الشام وتستبيح أعراضهم وتغتصب أراضيهم، وعن الجبن الذي كان يملأ النفوس - رعية وحكاماً - فيتلثم سيوفهم ويوهمهم بأن الفرار^(١) والتراجع أحلى وألذ من مرارة الثبات والإقدام، وأن محالفة النصارى ضد إخوانهم في الدين أبقي على النفس من محاربتهم. والمعرة لاحقة بكل مسلم يرضى بذل الفرار أو مهانة الخنوع وإن مدح جوده وفصاحته، وأجدر المسلمين بالثناء والمدح - لديه - فارس يجاهد بسيفه حامياً أعراض المسلمين:

واقسم لو غضبت على ثبير
لازمع عن محلته إرتحالا
فإن عشقت صوارمك الهوادي
فما عدت بمن تهوى اتصالا
حفظت المسلمين وقد توالى
سحائب تحمل النوب الثقالا
وصنت عيالهم إذ كل عين
تعد سواد ناظرها عيالا^(٢)

ومخلصاً أراضيهم من طغيان الكفر:
فأنقذت منها معقلاً هضباته
تلفع من نسج السحاب وترتدي

(١) انظر سخريته اللاذعة في الصاهل والشاحج من مختلف طبقات الأمة الإسلامية وهي تصاب بالهلع وتحتمي بالفرار لجرد أن شاع الخبر غير اليقين بأن رئيس الروم سيفزرو بلادهم بعد عدة شهور.
(٢) س. ز / شروح: ص ٩٤ و ١١٠.

بأخضر مثل البحر أخضراره
 من الماء لکن من حديدٍ مسردٍ
 كان الأنوق الخرس فوق غباره
 طوالع شيب في مفارق أسود^(١)
 وهذه الشيمة النبيلة لا تكتسب بعد قوة الايمان إلا بفضيلة واحدة هي الشجاعة،
 وليس يحق الفخر إلا إذا كان قباهاً بها:
 دع اليراع لقوم يفخرون به
 وبالطوال الردينيات فافتخر
 فهن اقلامك اللاتي إذا كتبت
 مجداً أتت بمداد من دم هدر^(٢)
 وقد قاده تمجيده لهذه الفضيلة وحثه الممدوحين على التحلي بها إلى أن جعل
 إحدى سقطياته المطولة مقطعاً مادحاً وحيد المعنى لم يخرج فيه عن التنويه بشجاعة
 الممدوح وهو يستهل القصيدة^(٣) بقوله في أول بيت:
 أننى الفوارس من يغير لمغنم
 فاجعل مفارك للمكارم تكرم
 ويختمها بقوله في البيت الواحد والثلاثين:
 حتى تركن الماء ليس بطاهرٍ
 والترب ليس يحل للمتيمم
 إلا أن إعجابه بهذه الفضيلة التي تعد شرطاً في وجود الفارس المقدام لم يمنعه
 - كما يتضح من مطلع هذه القصيدة - من أن يبدي رفضه الضمني لها واحتقاره

(١) س. ز. / شروح: ص ٣٦١ و ٣٦٤.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٥٦

(٣) انظر على التوالي في: نفسه/ نفسه: ص ٣٢٧ و ٣٤٩.

لصاحبها إذا كانت ستقوده إلى الظلم والغصب وسفك الدماء، لأن الوضاعة لا يحوها الإقدام إذا كان الفارس يغير طمعاً في الغنيمة لا سعيّاً وراء مكرمة، والجهاد ضد النصارى غاية المكارم. ولذلك نجده عندما يعود إلى النظم المجود في آخر حياته مخصصاً ديواناً بأكمله لهذا المعنى الذي كان قد تعلق به في مدائح السقط، يؤثر ألا يشخص الشجاعة من خلال السيف الذي قد يكون للظلم وقتل النفوس بغير حق، ولكن من خلال الدرع فقط، لأنها لا تتخذ إلا حماية للنفس والعرض، ولم يكن الشيخ يطلب من الشجاع مكرمة أبعد من الجهاد حماية لأعراض المسلمين.

٥ - شخصية أبي العلاء في مدائحه: لعل أبا العلاء كان من بين الشعراء القلة الذين يمكن أن تعد أشعارهم وثيقة تستشف منها بعض ملامح شخصياتهم وطباعهم، كرفض مهانة التكسب والزهد في أموال المدوحين، ورغم ذلك لا يستطيع أي دارس للشعر العباسي أن يزعم أنه قادر على أن يتعرف كل جوانب الشخصية الإنسانية للشاعر اعتماداً على أشعاره.

فعالم الكتابة الشعرية في عصر الصناعة المكتسبة عالم مفتعل يتحرك فيه الشاعر بشخصية فنية ثانية غريبة كلاً أو بعضاً عن الشخصية الإنسانية الحقيقية ومعاييرها الاجتماعية الأخلاقية، وكل ما يستطيعه الدارس معرفة ملامح الشخصية الفنية التي تتجلى شعرياً فتلبس صاحبها لباساً لا يبدو منه إلا وجه الشاعر المستعار، لذا نكتفي في تعرضنا لشخصية أبي العلاء بالوقوف عند وجهها الفني كما تجلى في فن المديح الذي كان الشيخ يعدّه أكثر الأغراض دلالة على حنق الشاعر في صناعته وخبرته بأساليب تجويدها. ويتجلى اشتغال هذا الوجه في مدائحه من خلال مظهرين متميزين: نظري يتعلق بالشاعر نفسه، وعملي يتعلق بمنجزه.

١ - الشخصية الفنية النظرية: والمقصود بها الشخصية المفاخرة التي يصبح الشاعر بها، في المحبة ندّاً للممدوح بل ومتعالياً عليه بما يتباهى به في القصيدة من

فضائل ومروءة وبما يمنه عليه من مديح. وهو سلوك فني قديم ظهر عند فحول الشعر القديم وأصبح عرفاً فنياً لدى شعراء القصيدة المتبادية منذ أصله أبو تمام في خواتيم قصائده التي جعل الفخر فيها بشاعريته شبه مطرد، ورسخه أبو الطيب في مدائحه التي جمع فيها بين الإفراط في الشكوى من الدهر وذمه ونم أهله، وبين الفخر بالقناعة والصبر ورفض النذل، والتباهي بأشعاره التي لا يلحق غبارها شاعر.

وكانت قصيدة مهيار النموذج المكتمل لهذا العرف الذي يسميه عبد الله الطيب البطولة الشعرية^(١) وهو عرف كان يسمح للشاعر المادح بهتك (حجاب البعد عن المدح للجلوس معه في مرتبة واحدة، يسره الشاعر فيها برأي الناس الحسن فيه)^(٢) وهو يمن عليه في الحين نفسه بمديحه السار. وإلى هذه الشخصية الفنية لمح ابن رشيق^(٣) حين عد من فضائل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك المدح بالكاف وينسبه إلى أمه فلا يواخذه على ذلك، ويكتب فلا يعاب عليه الكذب.

ولم يكن الشعراء المادحون المتبادون يجهلون أن تعاليمهم يخالف آداب المخاطبة التي تتطلبها مقام المدح، لكنهم كانوا يعتقدون أن في ذلك إعظاماً له. فالمدح رجل جليل القدر عظيم الشأن لا يجالس إلا عظيماً مثله، وظهور الشاعر بمظهر السوقي المحتاج لن يكون إلا إساعة إلى هذا المقام. لقد كان الشيخ يجعل منزلة المدح خارجة عن القياس تعلو فوق رتب الناس^(٤) ولا تناسبها، لكنه لم يكن يتردد في أن يستثني نفسه منهم ويؤثرها بالثناء الصريح والتنويه بفضائلها قبل أن يتفضل على المدح بنظر ذلك، مذكراً بإياه بأنه شاعر يملك من كنوز القناعة ما يغنيه عنه وعن عطائه:

ف فوق البدر يوضع لي مهاج

أم الجوزاء تحت يدي وساء

(١) القصيدة المادحة: ص ١٣، وانظر مجلة المناهل / عدد ١٣ / السنة الخامسة - دجنبر ١٩٧٨: ص ٣٥، ٥٠.

(٢) التماسه عزاء: ص ١٥١.

(٣) العمدة: ٢٢/١، ٢٥.

(٤) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٩٤.

قنعت فخلت أن النجم بوني
 وسيان التقنّع والجهاد
 رويدك أيها العاوي ورائي
 لتخبرني متى نطق الجهاد
 أنحمل والنباهة في لفظ
 وأقتر والقناعة لي عتاد
 ولو قيل اسألوا شرفاً قلنا
 يعيش لنا الأمير ولا نزيد^(١)

ولا ينكر الشيخ أن المعاني التي يمدح بها ممدوحه مستمدة من معاليه ومجده،
 لكنه يعتز بأنه وحده الشاعر القادر على اصطلاح هذه المعاني الشاردة ليبيّن منها ثناء
 يظل على علاه حبيساً:

ركبت العاصفات فما تجارى
 وسدت العالمين فما تساد
 متى أرم السها بك انتظمه
 كأن هواك في سهمي سداد
 تنزود علاك شراد المعاني
 إلي فمن زهير أو زياد
 إذا ما صدتها قالت رجال
 ألم تكن الكواكب لا تصاد
 من اللاتي أمد بهن طبع
 وهن بهن فكر وانفقاد^(٢)

(١) س. ز/ شروح: ص ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٣٢٠، ٣٢٣ .

إن أسمى ما يثنى به على الممدوح سعيه وراء المعالي، ولا تجدي هذه المعالي صاحبها إذا غاب الشاعر الذي يمجده، أما الشاعر فقد أصبح بشخصيته الفنية القدوة التي يتعلم منها الممدوح كيف يدرك المعالي، واللسان البليغ الذي يمن عليه بتسيير ذكرها بين الناس وتخليدها:

وفي لمن رام المعالي بقية وعندي إذا عي البليغ مقال

فهذا (منه تمدح، أي أنا الذي بقيت في بقية من خلال المعالي فليقتد بي من يروم المعالي، وأنا البليغ أبلغ ما أرومه من ذكر المعاني إذا عجز البلغاء)^(١). وقد يبدو تجلي الشخصية الفنية في مدائحه من خلال مقاطع الفخر باكتمال الفضائل الخلقية والمن على الممدوحين بجودة الأشعار، محدوداً من حيث الكم إذا ما قيس بنظيره في قصائد أبي تمام وأبي الطيب ومهيار الديلمي، لكن ذلك لا يعد خروجاً عن مذهبهم في البطولة الشعرية، لأنه لم يكن مخالفة فنية مقترنة بالإنجاز نفسه، ولكنه كان ثمرة لتصرفه اللاحق في المنجز السقطي عند إخراجه وإملائه في مرحلة التوبة من الشعر.

فالمصادر تذكر أن الشيخ كان يكره أن يملى هذا الديوان لأنه مدح فيه نفسه^(٢)، وأنه كان يسقط منه بعض ما ندم عليه من مبالغات وكذب وادعاء. والراجح أن عدم اطراد بروز «بطولته الشعرية» في مدائحه يعود إلى أنه أسقط الأبياب التي تتضمنها عندما اعتزل مكتفياً منها بما يعرف بالمنهج الفني الذي كان ينتسب إليه عند اشتغاله بالشعر. لكن مشاركته باقي شعراء التبادي في هذه البطولة، لم تخل من تميز تمثل في أن شخصيتيه الفنية والإنسانية بدتا متقاربتين، فافتخار أمثال أبي الطيب ومهيار بالقناعة وعزة النفس والصبر على الجوع صونا لماء الوجه تنفيها في القصيدة نفسها استغاثة صاحبها بالممدوح واستجدائه إياه في مقطع صريح الدلالة على أن الطمع

(١) التنوير: ٢٠/٢. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١٠٦٦.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني، ومقدمة شرح التبريزي / شروح: ص ٣.

والشره وحب المال هي الخلل التي يحق للشاعر المتقاع أن ينسبها صادقاً إلى نفسه، أما الشيخ فقد استطاع برفضه التكبس بالشعر أن يجعل بطولته الشعرية بطولة أخلاقية حقيقية، وهي فضيلة قلما يتحلى بها شاعر مادم.

ب- الشخصية الفنية العملية: وأقصد بها مظاهر الارتياح الفني التي يصطبغ بها المديح عندما تتوافر فيه الشروط التي تجعل الشاعر مرتاحاً إلى وجهة ثنائه، والغالب على الشعراء المادحين - خصوصاً المتباينين منهم - أن ارتياحهم لا يكون إعجاباً بالمدوح نفسه أو فضائله، ولكن إكباراً لخطورة المنصب الذي يحتله. ويظهر أثر هذا الإكبار في حرصهم على أن يوفرُوا لقصائدهم كل عناصر التجويد، وتَبَّعَهُم مختلف المعاني المادحة التي استجاد النقاد المجيء بها. قصداً ستيفائها داخل القصيدة الواحدة في مقطع مادم طويل.

وإذا كان الشيخ قد عبر كثيره من المتباينين عن انشراحه الفني في مدائحه من خلال الأوزان الشريفة القوية والقوافي المطربة المستعذبة والجمال الشعرية الجزلة اللينة التي وفرها لها، فإن تصويره لغاية المدائح كان مختلفاً عن تصويرهم لها، فالارتياح الفني الذي كان يظهره فيها لم يكن تعلقاً بالمنصب السياسي ولكن بشخص المدوح نفسه وبالفضائل التي يتحلى بها حاكماً كان أم شاعراً أدبياً. ويظهر أثر هذه المخالفة في ابتعاده عن نزعة استقصاء المعاني المادحة وميله إلى الاكتفاء منها بأقربها إلى حقيقة المدوح ولو قصرت على معنى وحيد كالشجاعة أو وقة الشاعرية.

وتضييق حقل المعاني المادحة يبدو معارضاً للتنوع الذي يمليه الانشراح باعتبار هذه المعاني سبيلاً من سبل التجويد، ورغم ذلك لا يبدو نقصانها مخللاً بالجودة، فالشاعر قد وفر لها من أساليب المبالغة الشعرية ما أغنى عن الاستيفاء، لأنه كان يستطيع أن يجعل المعنى الوحيد يبني من عليها المدوح ما قد لا تبنيه المعاني المادحة مجتمعة، كقوله:

متى يذم على بلد بسوط

فقد أمن المثقفة النبالا

فالببيت (قد اشتمل على مدح تفوح منه روائح السلطنة، لأن تعميم مدينة بالرحمة لا يتصور إلا من الملوك)^(١). ويحقق الشاعر بالاحتمالية الدلالية^(٢) ما يحققه بالمبالغات، فالمعنى المحتمل متعدد بالضرورة، والتعدد الاحتمالي إغناء له داخل الحقل الواحد وخروج به عن أحاديته دون أن يكون ذلك مقترناً بالانتقال إلى حقل جديد، فالليل في القفار المهلكة التي يتيه فيها الموت نفسه بظلمتها اعتقد أنه سيخلد فيها فتى أسود الشعر، فلما رأى الممدوح أو (فلما نظر إليه الممدوح) الذي حل بهذه البلاد، شاب خوفاً منه، (أو انتقل إليه إشراق وجهه فأبيض وأصبح نهراً):

رجا الليل فيها أن يدوم شبابه

فلما رآها شاب قبل احتلامه^(٣)

والموصوف هيبه الممدوح أو طلاقة محياه وتلاؤ بشره^(٤). وكل وصف احتمال من هذه «معنى مادم» مستقل بنفسه. إن البروز القوي لشخصية الشيخ الفنية في مديحه شاهد على عنايته الخاصة بهذا الفن، لأنه كان يعده محك الشاعرية والقريحة رغم شبهة التكسب التي تلازمه، إلا أن هذه العناية تظل محصورة من حيث الإنجاز في الأشعار التي نظمها في مرحلة انتسابه إلى الشعر أي «السقطيات». أما ديوان اللزوم الذي عاد فيه إلى الموزون، بعد سكوته مدة عن قول الشعر، فقد كانت نظرتة إلى المديح فيه تابعة للموقف الأخلاقي الرافض الذي اتخذته من صناعة الشعر وأكاذيبها:

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٣ وانظر البيت في: ص ٦٢.

(٢) انظر ما تقدم في المبحث الأول من هذا الفصل عن الدلالة الهيولانية.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٥٠١.

(٤) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٥٠٢.

وأحسن من مدح امرئ الصدق كاذباً

بما ليس فيه رمية بالمشاتم^(١)

فالمديح هجاء خفي وذم للممدوح لأنه ثناء كاذب يعلم الشاعر والممدوح كلاهما أنه بهتان تفضحه الرذائل التي عمت:

يكفيك أن الممدح فيك يرى

كذباً وذمّاً في العقول حكم^(٢)

وأولى بمن يعلم من نفسه ذلك أن يرد الشعراء عن بابه إلا أن يكون راغباً في أن ينبه بالثناء الكاذب على رذائله:

ومدحك المرء بالآخلاق يعدمها

لحرّ ذي اللب تبكيت وتخجيل^(٣)

ولا ينفي الشيخ أن أهل الفضيلة والخير قد يوجدون، لكن سيماهم الزهد في المديح لأنهم يجعلون أفعالهم خالصة لله لا لكسب الثناء كما يتبين من قوله:

إذا ما فعلت الخير فاجعله خالصاً

لربك واجر عن مديحك السنا^(٤)

وقوله:

وأقل عبئاً من جلوس ممدح

للوفا يقصد أن يروح مؤبناً^(٥)

إن المديح الذي كان الشعراء يثنون به على الآميين يبدو أكبر من قدرهم كلهم، لكنه عندما يصرف إلى الله سبحانه يصبح مقصراً عن أن يبلغ مدى صفاته وملكوته:

(١) اللزوم: ٢/ ٤٤٢.

(٢) نفسه: ٢/ ٤٨٢.

(٣) نفسه: ٢/ ٢٦٨.

(٤) نفسه: ٢/ ٥١٢.

(٥) نفسه: ٢/ ٥٢٩.

يا أيها الناس جاز المدح قدركم

وقصرت عن مدى مولاكم المدح^(١)

وهذا ما جعل الشيخ يدرك أن مديحه لن يكون مريخاً إلا إذا توجه به إلى مولى
الموالي الغني عن كل المادحين:

إذا مدحوا آدميًّا مدح

ت مولى الموالى ورب الامم

وذاك الغني عن المادحين

ولكن لنفسى عقدت الذمم^(٢)

هذا التحول في النظر إلى قيمة المديح جعل دواوينه الأخرى تخلو كلها من هذا
الغرض في صورته الفنية المعروفة لدى الشعراء، لأنه انصرف فيها عن مدح البشر
إلى أغراض أخرى بعيدة عما يتطلبه تجويد الشعر.

وإذا جاز أن نتوسع في فهم هذا الغرض، فإن ما احتفظ به الشيخ منه في مرحلة
العزلة الوجه الأخلاقي فقط فاللزاميات ديوان في مدح الفضيلة والخير، والدرعيات
شعر يمدح الدروع حثاً على الجهاد، أما الممدوح البشري فقد اختفى من نظمه بعد
تنكره للشعر فلم يظهر مرة ثانية في موزونه. لكن الجديد الذي يلاحظ في هذه المرحلة
ظهور شخص الرسول ﷺ باعتباره الممدوح البشري الوحيد الذي خصه الشيخ
بالمدح، وأقصد قوله في اللزوم:

دعاكم إلى خير الأمور محمد

وليس العوالي في القنا كالسوافل

حداكم على تعظيم من خلق الضحى

وشهب الدجى من طالعات وأفل

(١) اللزوم: ٢٨٥/١.

(٢) نفسه: ٤٩١/٢.

والزمكم ما ليس يعجز حمله
أخا الضعف من فرض له ونوافل
وحت على تطهير جسم وملبس
وعاقب في كذب النساء الفواضل
وحرم خمراً خلت الباب شربها
من الطيش الباب النعام الجوافل
يجرون ثوب الملك جرأ وانس
لدى الببو أذيال الغواني الروافل
فصلى عليه الله ما نر شارق
وما فت مسكاً ذكره في المحافل^(١)

وهي قطعة لم تشتهر ولم يعد الشيخ إلى مثلها رغم أنها كانت مهياة لأن تكون نواة لديوان كامل في المديح النبوي، والمعيار الأخلاقي يحث على مثل هذا المديح، والشيخ نفسه قد ذكر في خطبة السقط وهو يعتذر عن غلوه فيه، أنه يصرف بعض هذا الغلو إلى من يصلح له من المخلوقين.

وما نذهب إليه في اكتفائه بهذه القطعة الشعرية الفاردة، أنه لم يكن نتيجة زهده في مدح شخصه ﷺ أو استهائته بهذا النوع من الشعر، فقد ترحم على طفيل الغنوي، لأن بعض الرواة زعم أنه أدرك الإسلام وروي له مدح في النبي ﷺ^(٢)، وأدخل الأعشى الجنة رغم جاهليته لما روي له في مدحه ﷺ^(٣)، وإنما كان ذلك الاكتفاء تنزيها له عليه السلام عن أن يمدح بنظم موزون متوسط يمنعه الدخول في الخير من أن يكون مجوداً. وقد دل لومه لحسان على عدم استحيائه من التغزل

(١) اللزوم: ٣٢٢/٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٤٢.

(٣) نفسه: ص ١٨١.

وذكر الخمرة في مدحه الرسول ﷺ^(١) على أنه لم يكن يستحسن أن تستهل المدائح النبوية بالعبث الذي تعود الشعراء أن يستهلوا به مدائحهم في الحكام والرؤساء.

وإذا كان الشيخ لم يشارك من خلال الإنجاز في بناء قصيدة المديح النبوي الجديدة^(٢)، فإن تنبيهه على ما يجب أن تبتعد عنه المقدمات في هذه القصيدة يعد تعطيلًا نقديًا لطريقة كعب في مدح الرسول وحثًا للشعراء على البحث عن طريقة أخرى تليق بمقامه ﷺ.

وقد اهتمدى الشعراء اللاحقون فعلاً إلى هذه الطريقة^(٣)، فقد أوضح ابن حجة الحموي (أن الغزل الذي يصدر به المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدب ويتضاعل، ويتشعب مطرباً بذكر سلع ورامة وسفح العقيق والعذيب، والغوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المرد والتغزل في ثقل الردف ورقة الخصر وبياض الساق، وحمرة الخد وخضرة العذار وما أشبه ذلك)^(٤).

ورسخت عائشة الباعونية هذا الاختيار من خلال نهابها إلى أن الواجب (في) غزل المديح النبوي أن يحتشم فيه، ويتشعب بذكر الجهات الحجازية من سلع ورامة والبان والعلم وذئ سلم وما في معناها، ويطرح ذكر التغزل في الردف والخصر والقدر والخذ ونحو ذلك، فإن سلوك هذا الطريق في المدح النبوي مشعر بقلّة الأدب^(٥)، وقلة الأدب هذه هي ما عابه الشيخ على حسان في مدحه للرسول ﷺ.

لقد أبان الشيخ عن أنه كان رغم رفضه للتكسب بالشعر خبيراً بفن المديح ومسالكة تصوراً وإنجازاً، لكن حدود هذا الفن من حيث هو منجز ظلت محصورة في

(١) رسالة الغفران: ص ٢٣٥.

(٢) انظر مقالة قصيدة المديح النبوي الجديدة: مجلة القرويين / العدد: ٥ / ١٤١٤ - ١٩٩٣: ص ٣٣٧.

(٣) انظر تفصيل الكلام على ذلك في القصيدة عند مهيار: ص ٦٨٧.

(٤) خزائن الأدب: ص ١١.

(٥) الفتح المبين: ص ٣١٢. وانظر المجموعة النبهانية: ص ١٠.

أشعاره التي قالها قبل أن يعتزل ويعلن رفضه للقريض وردائله، وهي الأشعار التي حرص على أن يميزها بأن وسمها بسقط الزند.

II - الفخر والتعريض والهجاء: اثرتنا أن نتعرض لهذه الفنون الثلاثة في مبحث واحد لارتباط التعريض في منجز الشيخ الشعري بالفخر في معظمه، وقربه دلالياً من الهجاء.

١ - الفخر: وقد كان كالمديح فنّاً من الفنون المتأصلة في الشعر العربي القديم، لفاعليته الاجتماعية القوية في الوسط القبلي الذي كانت فيه المناقضات والمساجلات تستنفذ من نشاط العربي أكثر مما يستنفده الثناء والتماذج، لكن تحول نمط الحياة بعد مجيء الإسلام، وتفكك البناء الاجتماعي القبلي بعد سقوط بني أمية وامتزاج الجنس العربي بمن سواه من الأعاجم جعل هذا الغرض يتراجع والاهتمام به يضعف لاختلاف أصول الشعراء وافتقار الكثير منهم إلى المكتات الاجتماعية التي تستمد منها المفاخرات.

ولعل هذا التراجع يفسر سكوت قدامة عنه^(١). وكان من آثار هذا التحول أن حل الفخر الوظيفي^(٢) المتمثل في البطولة الشعرية محل الفخر الصريح من حيث هو غرض مستقل بالقصيدة، بعد أن أصبحت هذه البطولة هي الوسيلة التي يستطيع الشاعر بها أن يرضي نزعة التباهي والمفاخرة دون أن يحاسب اجتماعياً على ما قد يكون ادعاء. لكن الشيخ بنسبه العربي العريق وفضل أسرته أباً وإجداداً كان يملك المؤهلات الاجتماعية التي تسمح له بأن يفتخر ويفاخر وهو واثق من أن بعض ما يتباهى به قد توافر له حقيقة. ويتضح من قصره فخرياته على سقط الزند دون دواوينه الأخرى، أنه كان يعده كالمديح مظهرًا للحق بالصناعة وتجويدها.

(١) انظر نقد الشعر: ص ٦١، حيث يتضح أن المؤلف اكتفى بذكر المديح والهجاء والمرثي والنسيب دون الفخر.

(٢) انظر في ما يتغي المبحث الخاص بالبناء الهيكلي.

ونفرد في سقطياته بين نوعين من الفخر: وظيفي فرضته شخصيته الفنية على البناء الشعري الهيكلي في مدائحه وقصائده التي قالها قبل الرحلة إلى بغداد، وآخر صريح مستقل بالقصيدة أو القطعة.

وما جاء في الديوان من هذا الأخير قليل بالقياس إلى المديح، إذ لم يتجاوز في مجموعه ست قطع. ويبدو من تفاوت هذه القطع في الطول والقصر، والنفس الانفعالي الغاضب الذي يتميز به بعضها بالقياس إلى هدوء بعضها الآخر، أن بعضها مفاخرات حقيقية قد يكون لعاهته ونفسيته تأثير فيها^(١)، وأن بعضها الآخر كان كالمديح لشحن الفريحة واكتساب الحنق في الصناعة من خلال النظم في كل الأغراض المشهورة بين الشعراء.

ويفهم من كلام الشيخ أنه كان يعد الفخر مديحاً يوجه في الثناء إلى النفس^(٢)، وإلى نك يذهب النقاد حين يرون أن الافتخار (هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار)^(٣)، ولذلك كانت المعاني الفخرية فيه في معظمها هي نفسها معاني المديح: (كلهم كان خضيب الأسلّة، معمل الفرس واليعملة في البيداء المجهلة، موقد النار المشتعلة للطارق والنزلة...) ^(٤). ويتضح من القطع التي نظمها أنه حاول أن ينسب إلى نفسه كل الفضائل، وذلك ما لم يحظ به الممدوحون في مدائحه الصريحة. ويمكن إرجاع هذه الفضائل إلى شيمة مركبة هي بعد الهمة أو ما عبر عنه بعشق المجد والسعي إليه. وقد جعل الطريق إليه أربع فضائل تتفرع عنها معظم السجاياء النبيلة وترد إليها:

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٩٦.

(٢) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٣، حيث ينقل قول أبي العلاء عن السقط: (مدحت فيه نفسي فأنأ أكره سماعه).

(٣) العمدة: ١٤٣/٢.

(٤) الفصول والغايات: ص ٨٣.

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ
عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ
أعندي وقد مارسست كل خفيةٍ
يصدق واشٍ أو يخيب سائل^(١)

والعفاف - لديه - سجية لا ترتبط فحسب بالطهر الأخلاقي والبعد عن الفواحش،
ولكنها تمتد لتصبح قدرة على مقاومة كل أنواع الإغراء أمراً بالسوء كان أو إشباعاً
لغريزة الطمع والجشع. وليس احتقار النفيس والمغريات المادية إلا تجلياً لهذه القدرة:
ولو أن النجومَ لديّ مالٌ
نفت كفاي أكثرها انتقاداً^(٢)

واحتقار النفيس تحد لكل أنواع الإذلال التي يمكن أن تستهدف النفس، وسمو
بها إلى شيمة «العزة» التي تصبح كل نفس بها هادياً لا يتيه عن المعالي، وكذاك نفس
الشيخ بعزتها لا يتيه عنها:

ولي نفسٌ تحلُّ بي الروابي
وتأبى أن تحل بي الوهادا
تمد لتقبض القمرين كفاً
وتحمل كي تبذ النجم زاداً^(٣)

وتتعدد المظاهر الفنية التي يشخص بها الشاعر فضيلة الإقدام في فخره، ومن
هذه المظاهر في أسفاره الطويلة وتجوّاله واقتحامه - غير خائف - مهالك البادية حيث
لا رزق ولا نعمة ترجى إلا نبل أخلاق الأعراب:

(١) س. ز/ شروح: ص ٥١٩.

(٢) نفسه: ص ٥٦٢.

(٣) نفسه: ص ٦٠٠، ٦٠١.

تذكرت البداوة في أناس
تخال ربيعهم سنة جمادا
طلعت عليهم واليوم طفلاً
كان على مشاركته جساداً^(١)

وإشارته إلى أنه أطل عليه في الفجر تلميح إلى أن سفره كان ليلاً، وسرى الليل
إدلاج في بحر مخوف لا يحتمل هوله إلا نفس شجاع يجعل أنسه الليل المخوف ذاته:
وليلا ن حال بالكواكب جوزة
وأخر من حلي الكواكب عاطل
قطعت به بحرًا يعب عبابه
وليس له إلا التبليج ساحل
من الزنج كهل شاب مفرق رأسه
وأوثق حتى نهضه متخاقل^(٢)

ولم يغب عن ذهن الشاعر أن الكاشح الحاسد قد يعد سرى الليل هروباً من
لهيب الشمس وحر الهجير، ولذلك نجده يتم حلقة السفر والتجوال بجعل إقدامه على
رحيل الهواجر مفخرة أخرى له تفحم الحاسدين:
وقد أغتدي والليل يبكي تأسفاً
على نفسه والنجم في الغرب مائل
بريح أعيرت حافراً من زبرجد
بها الثبر جسم واللجين خلاخل
كان الصبا ألقى إلي عنانها
تخب بسرجي مرة وتناقل

(١) س. ز. / شروح: ص ٥٧٨، ٥٨٠ .

(٢) نفسه: ص ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٥ .

إذا اشتاقت الخيل المناهل أعرضت

عن الماء فاشتاقت إليها المناهل^(١)

وما يلفت الانتباه أن رحلة الفخر - ليلاً كانت أم نهاراً - تكون خلافاً لرحلة
النسيب على الخيل لا على الإبل، وإذا كان شاعر النسيب يحتمي من قيظ الهاجرة
بناقته، فإن شاعر الفخر أثر أن يتخذ الفرس الظل الذي يقيه من الشمس وإن امتطى
بعض صحبه النوق:

بتنا فريقاً في سروج ضوامرٍ

منا وآخر في رحال عرامسٍ

ولقد أظلل تظللني وصحابتي

والشمس مثل الأخضر المتشاوس

خيلٌ شوامس في الجلال إذا هفت

ريحٌ وإن ركدت فغير شوامس^(٢)

واختياره الفرس فخر خفي بالفروسية التي تعد أحد أوجه الشجاعة. وقد تقدمت
الإشارة إلى أن الشيخ كاد يقصر مديحه على هذه الفضيلة، وأنه كان يراها أسمى
ما يفتخر به (المفاخر^(٣)). لكن يبدو أن عاهة العمي كانت تحول دون التباهي بفضيلة
تعد الصحة والسلامة من بعض العاهات شرطاً في التحلي بها، ولذلك نجده يتحاشى
ادعاء ما يكشف عجزه وعماء عن تعذره، وذلك بالخروج من الفخر بصيغة المفرد إلى
الافتخار بصيغة الجماعة ناسباً الشجاعة التي عشقها إلى قومه الذين جمعوا إلى
الإقدام العز والغلبة والغنى عن الآخرين، وليس الشاعر إلا واحداً من هؤلاء:

وأي عظيمٍ راب أهل بلاننا

فإننا على تغييره قدراء

(١) س. ز. / شروح. ص ٥٤١، ٥٣٨.

(٢) نفسه: ص ٤٠٣، ٤٠٧، ٤٠٨.

(٣) انظر قوله: دع البراع لقوم يفخرون به... وبالطوال الردينيات فافتخر. نفسه/ نفسه: ص ١٥٦.

ولسنا بفقرى يا طغام إليكم

وانتم إلى معروفنا فقراء^(١)

ويبدو هذا الاحتماء بالجماعة واضحاً في تغير ضمير المتكلم المفاخر في قوله:

إن فسدت من زمن نية

أو ظهرت منه خبيات

فالأعوجيات لنا عدة

تقدمهن الأرحبيات^(٢)

لكن تعذر الاختيار الفردي بالفروسية لم يمنعه من التباهي بنوع آخر منها، هو
فروسية القلم الذي يلحق بالأعداء جروحاً لا يختلف وقعها عن وقع الرماح والسيوف:

رب رماح طعنت في العدى

وهي الرماح القصبية^(٣)

وعندما يتخذ الفخر فروسية القلم واللسان سنداً له، يصبح فارس الميدان الذي
يصول وحده دون أن يجرو فارس آخر على التعرض له أو مجاراته:

وإنني وإن كنت الأخير زمانه

لأت بما لم تستطعه الأوائل

ولي منطق لم يرض لي كنه منزلي

على أنني بين السماكين نازل

لدى موطن يشواقه كل سيد

ويقصر عن إدراكه المتناول^(٤)

(١) س. ز/ شروح: ص ٣٩٨، ٤٠١ .

(٢) نفسه: ص ٨٤٢ .

(٣) نفسه: ص ٨٣٧ .

(٤) نفسه: ص ٥٢٥، ٥٢٧ .

ومما قد يحمل على الشجاعة الجود والكرم، وهي فضيلة تتلف الأموال وتفنيها
كما يفني المحارب أعداءه، وتحطي الشاعر بها لا يتجلى في عدم رده السائل خائباً
فحسب، ولكن في رفضه كل نعمة لا يشاركه غيره في الاستمتاع بها:

ولو أنني حبيت الخلد فرداً

لما أحبيت بالخلد انفراداً

فلا هطلت علي ولا بارضي

سحائب ليس تختظم البلاداً^(١)

ومثل الجود في القرب من الشجاعة، الحزم الذي يعد شجاعة هائلة يقيدما
العقل والتبصر، ويديمها التجلد والتصبر فيكون الثبات وعدم الاستسلام مظهرًا لها:

أفل نوائب الأيام وحدي

إذا جمعت كتائبها احتشاداً

وقد أثبت رجلي في ركاب

جعلت من الزماع له بداداً^(٢)

وعندما تتوافر لمفتخر هذه السجایا كلها ويأتي شرف النسب ليزيده فخراً وفضلاً:

لي الشرف الذي يطأ الثريا

مع الفضل الذي بهر العباداً^(٣)

يصبح الشاعر جوهرة^(٤) زمانه التي تتنافس عليها الأيام والليالي وتتحاسد:

ينافس يومي في أمسي تشرقاً

وتحسد أسحاري علي الأصائل^(٥)

(١) س. ز/ شروح: ص ٥٦٤.

(٢) نفسه: ص ٥٧٠.

(٣) نفسه: ص ٥٦٧.

(٤) وصف بعض القدماء أبا العلاء بأنه جوهرة جاءت إلى الوجود ونهبت. انظر نكت الهميان / تعريف: ص ٢٩١.

(٥) س. ز/ شروح: ص ٥٣٠.

وليس يرضى من يتبوأ هذه المنزلة إلا بأن يكبره كل الكبراء ويعظمونه:

ورائي أمامً والأمامً وراءً

إذا أنا لم تكبرني الكبراء^(١)

ولذا لا نستغرب أن تنتهي به المبالغة في بناء المعاني الفخرية إلى أن يجد نفسه وهو يعيش بين بني البشر منفرداً غريباً عنهم لا صديق له ولا عدو:

تجنببت الأنام فما أواخى

وزيت على العدو فما أعادى^(٢)

ومما يلاحظ عند تتبع بناء المعاني في فكرياته أنها تمتزج بمعان مكملة ينحو بها الشاعر نحو الشكوى والنصح الواعظ والتنويه والتعريض متخذاً إياها معبراً إلى الفخر أو مخرجاً منه. أما الشكوى فمن حسد الحاسدين وتسلط مصائب الدهر عليه ومعاكسة الحظوظ لهيمته:

ولما أن تجهمني مرادي

جريت مع الزمان كما أرادا

وهونت الخطوب عليّ حتى

كاني صرت أمنحها ودادا

أنكرها ومنبتها فؤادي

وكيف تنكر الأرض القتادا

فأي الناس أجعله صديقاً

وأي الأرض أسلكها ارتياداً^(٣)

إلا أن هذه الشكوى ليست لإعلان الاستسلام والهزيمة، ولكنها هي الحافز الذي ينقله إلى موقع التحدي مستهيناً بكل ما يواجهه من خطوب:

(١) س. ز/ شروح: ص ٣٩٢.

(٢) نفسه: ص ٥٦٠. وانظر في نفس الصفحة شرح الخوارزمي للبيت.

(٣) نفسه: ص ٥٦٠، ٥٦٢.

كانني في لسان الدهر لفظُ
تضمن منه أغراضاً بعباد
وكم من طالب أمدي سيلقى
دوين مكاني السبع الشدادا^(١)

لكنه رغم هذه الاستماتة في التحدي يعترف بأن الحظ إذا صاحب المرء أغناه
عن صراع الزمان وأهله، وأناله وهو قاعد ناكص ما لا يناله الساعون من أولي العزم،
ولذا ينصح بالتوسط عند طلب العز لأن من طبيعة الحظ أن يصد كل من يبغي التناهي
في المجد عن غايته:

إذا أنت أعطيت السعادة لم خيل
وإن نظرت شزراً إليك القبائلُ
توقى البدور النقص وهي أهلةُ
ويدركها النقصانُ وهي كوامل^(٢)

وليس بملوم من قصر عن بلوغ المجد إذا سعى إليه جاداً وكاد له الحظ فحاد
به عن غايته:

أرى العنقاء تكبرُ أن تُصادا
فعاند من تطيقُ له عنادا
وما نهنت في طلبٍ ولكن
هي الأيأم لا تعطى قيادا^(٣)
فلا تلم السوابق والمطايا
إذا غرض من الأغراض حادا
لعلك أن تشن بها مغاراً
فتنجح أو تجشمها طرادا

(١) س. ز. / شروح. ص ٥٦٣، ٥٦٥.

(٢) نفسه: ص ٥٤٨ - ٥٥٢.

(٣) نفسه: ص ٥٥٣، ٥٥٥.

وإذا كان الشيخ قد اقتنع بأن أذى الحظ لا يحويه إلا إقبال الحظوظ نفسها، فإن النجاة من أذى الناس يكون بيد أهل الهم أنفسهم لأنه لا يكلفهم - حسب نصيحة الشيخ لهم - إلا مجانبتهم إياهم وعدم الثقة فيهم:

فَظُنْ بِسَائِرِ الْإِخْوَانِ شَرًّا

وَلَا تَأْمَنْ عَلَى سِرِّ فُؤَادِ

فَلَوْ خَبَرْتَهُمُ الْجُوزَاءُ خَبْرِي

مَا طَلَعْتَ مَخَافَةَ أَنْ تَكَادَا^(١)

ولا يستثني الشيخ من أهل زمانه إلا البور لصفاء أخلاقهم وطباعهم، ولذا نجده يخصصهم في إحدى فخرياته بتنويه وثناء يدلان على أنهم كانوا وحدهم أهلاً لثقته وإعجابه، ولعل في تحليهم بالعزة والمنعة في زمن الجبن ما جعله يستثنيهم:

تَذَكَّرْتُ الْبِدَاوَةَ فِي أَنْاسٍ

تَخَالَ رَبِيعُهُمْ سَنَةَ جَمَادَا

عَمِدَتْ لِأَحْسَنِ الْحَيِّينَ وَجْهًا

وَأَوْهَبَهُمْ طَرِيفًا أَوْ تَلَادَا

وَأَطْوَلَهُمْ إِذَا رَكِبُوا قَنَاءَ

وَأَرْفَعَهُمْ إِذَا نَزَلُوا عِمَادَا

فَتَأَى يَهَبُ اللَّجَيْنِ الْمُحَضُّ جَوْدًا

وَيَذْخُرُ الْحَدِيدُ لَهُ عَنَادَا

يَرْدُ بِتَرْسِهِ الزَّكَبَاءَ عَنِي

وَيَجْعَلُ دِرْعَهُ تَحْتِي مَهَادَا^(٢)

إن كل الناس في قصائد الفخر - عدا هؤلاء البداية - خصوم كاشحون يظهرون له المودة وهم يكيّدون له، ولا يليق بهؤلاء إلا التعريض.

(١) س. ز/ شروح: ص ٥٥٩.

(٢) نفسه: ص ٥٧٨، ٥٨٦، ٥٩٥.

٢ - التعريض: والمقصود به التلويح المؤذي الذي يختاره الشاعر المفتخر أو المادح دون الهجاء الصريح لإيلاام خصومه أو خصوم ممدوحه، ويعد هذا الغرض في فخريات أبي العلاء الفن الذي يوجد به الخصم الذي يفسر اللجوء إلى الفخر ويسوغه، ويظهر من تتبع المعاني التي بنى عليها تعريضه بالخصوم أنه يتمتع من نفسه الحقل الدلالي الذي يتمتع منه الهجاؤون، وهو مسلك يجعل من تعريضه هجاء خفياً يكشف عن الرذائل بقياس سجايا المعرض به إلى الفضائل المحمودة، لكن الشاعر لا يتردد في الخروج إلى نوع من الإقذاع ينبئ عن أنه كان يملك القدرة على أن يكون هجاء مفحماً، فخصمه حاسد كذاب حقير يتناول ليسامي الشاعر، وجاهل حملت به أمه اللثيمة في آخر ليالي طهرها فجاء لثيماً يدعي الفحولة في الشعر وهو ناقة عشراء:

بأي لسان ذامني متجاهل

علي وخفق الريح في ثناء

تكلم بالقول المضلل حاسد

وكل كلام الحاسدين هراء

ومن هو حتى يحمل النطق عن فمي

إليه وتمشي بيننا السفراء

وإنني لخربا ابن آخر ليلة

وإن عز مال فالقنوع ثراء

ومذ قال: إن ابن اللثيمة شاعر

نوو الجهل مات الشعر والشعراء

تساور فحل الشعر أو ليث غابه

سفاه وأنت الناقة العشراء^(١)

وما يرمي به الخصم الشاعر من نقائص ليس إلى شهادة يشهد بها على ما يتسم به هو نفسه من عيوب، لأن سجايا الفضلاء لا تخفى إلا عن أعين الحاسدين:

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٩٣ و ٢٩٧

إذا وصف الطائي بالبخل ماذرُ
 وعير قسًا بالفهامة باقلُ
 فيا موت زر إن الحياة زميمةُ
 ويا نفس جدِّي إن بهرك هازل^(١)
 إن من يتعرض للشاعر من الحاسدين يكون كمن يقدح الزند وسط اللهب،
 والشمس لا تبالي بالنار توقد في شعاعها:
 يؤجج في شعاع الشمس نارًا
 ويقدح في تلهبها زنادا^(٢)
 ولا يفوت الشاعر أن يذكر المتلقي بأنه لم يذنب في حق المعرض بهم إلا بكونه
 فاضلاً يسعى إلى العلياء:
 تعد ننبوي عند قوم كثيرةُ
 ولا نذب لي إلا العلا والفواضل^(٣)
 ولذلك يظل هؤلاء الحاسدون كلهم - لديه - كلابًا تنبحه هائجة غاضبة منه وهو
 لا يدري لها وجودًا:
 تعاطوا مكاني وقد فتهم
 فما أدركوا غير لمح البصر
 وقد نبحوني وما هجتهم
 كما نبح الكلب ضوء القمر^(٤)

(١) س - ز / شروح: ص ٥٣٣ و ٥٣٨ .

(٢) نفسه: ص ٥٦٥ .

(٣) نفسه: ص ٥٢٢ .

(٤) نفسه: ص ٦٤٩ . وانظر قوله: رويدك أيها العاوي ورائي... لتخبرني متى نطق الجماد . نفسه / نفسه: ص ٢٨٦ .

ورغم صراحة الشتم والقذف في تعريضه هذا، يظل هذا الفن في شعره مجرد غرض وظيفي تبني عليه الفخريات والمدح أحياناً^(١) كقوله منوها بشجاعة الممدوح ومعرضاً بأعدائه تعريضاً هاجياً لا يميز معانيه من الهجاء إلا ورودها ضمن قصيدة في المديح:

ولا قى نوبن الورد كل مغيب

عن الرشديقتاد الخنا بزمامه

ولولا احتقار من علي لشانه

لسل عليه الذم سيف انتقامه^(٢)

والبيت الأخير في ظاهره تلويح بالهجاء وتهديد به، وإنباء بأن احتقار الممدوح للمعرض به هو الذي جعل الشاعر يسكت عنه. وهو تفسير شعري لاحق بمعاني المديح، إلا أنه يتضمن موقف الشاعر النقدي من فن الهجاء من حيث هو غرض مستقل ببنائه ومعانيه، فكف اللسان عن الشتائم الذي أعلن عنه في آخر الأبيات هو نفسه الموقف النقدي الذي أعلنه شاعر آخر كان يشارك الشيخ في الانتساب إلى نفس المذهب الشعري، وأعني معاصره مهيار الديلمي الذي غضب من رجل اغتابه فنظم أرجوزة استهلها بمعان مخوفة تهدد بهجاء مقذع، ثم كف لسانه في آخرها - كآبي العلاء - عن الخروج إلى الهجاء الصريح صوناً لشعره واستهانة بخصمه:

قل لامرئ نابلني القوارصا

مستخفياً وذم فضلي ناقصا

شر المنايا من فمي رخائصا

وربما عفوت عنك ما حصا^(٣)

جهد البعوض أن يكون قارصاً

ولم يكن الشيخ يهدف من ترفعه عن الهجاء إلا إلى هذا الصون.

(١) انظر: س / ز / شروح: ص ١٧٢، حيث يعرض في سياق المدح بخصوص الممدوح.
وقارن البيت الأول بقول أبي الطيب: إذا شاء أن يلهو بلحية أحرق... أراه غباري ثم قال له إلحق. ديوانه: ٥٧/٣.
(٢) س - ز / شروح: ص ٥٠٣ - ٥٠٩.
(٣) ديوان مهيار: ١٥٠/٢.

٣ - الهجاء: وهو النقيض الفني لغرض المدح، وقد انتهى النقد من خلال تمثيلهم لمختلف أنماط الأشعار الهاجية إلى أن خير الهجاء ما تنشده العذراء في خبرها فلا يقبح بمثلها، وأن المعداد شعراً منه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، أما القذف والإفحاش فسبب محض ليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن^(١).

لكن تتبع تاريخ الهجاء يكشف عن أن هذا الصنف الأخير هو ما انتهى إليه هذا الفن في عصور المحدثين، فالرغبة في الإيلام والإفحام الاجتماعي كانت ترغم الشعراء على اللجوء إلى مختلف ضروب الإفحاش والإقذاع كالتي نجدها في هجاء أبي الطيب لضبة^(٢). ولم تكن نزعة التنقية الشعرية والبعد عن الإفحاش في مذهب التبادي الشعري لتسمح بسلوك هذا المسلك والإخلال بنقاوة المعاني والأغراض.

وتدل حدة الشيخ في تعريضه بخصومه، وسخريته من ابن القارح وزجره للنابح الذي طعن عليه في لزومياته، على أنه كان يمتلك استعداداً قوياً للإيلام في الهجوم عن طريق الإقذاع، لكنه - وهو الذي استقبح ما قذف به الفرزدق جريراً من أمر يكتنئ عنه^(٣) - كان مجبراً على أن يختار بين اكتفائه في الهجاء بما اعتدل ويعد عن القذف، التزاماً منه بالمعايير الفنية التي كان مذهب الشعري يفرضها عليه^(٤) فيكون في هجائه مغلباً، وبين أن يرفض هذا الغرض مطلقاً حتى لا يتهم بالتقصير فيه كما اتهم أستاذاه غير المباشر أبو تمام مؤسس القصيدة المتبادية.

وقد اختار الشيخ أن يكف لسانه عن فن الهجاء مستغنياً عنه بمقاطع التعريض في بعض مدائحه وفخرياته، فخلاً ديوان السقط من أشهر أغراض الشعر بعد المديح، كما يؤكد ذلك قوله هو نفسه: (لم أهج أحداً قط)^(٥). أما اللزوميات فقد خلت من

(١) انظر العمدة: ١٧٠/٢ - ١٧١.

(٢) انظر ديوانه: ٣٣٠/١، حيث قوله: ما أنصف القوم ضبه... وأمه الطرطبة.

(٣) انظر الصاهل والشاحج، ص ١٢٠.

(٤) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) انظر إرشاد الأريب: ١٢٦/٣.

الأغراض المذكورة سابقاً كلها، إلا أن يحمل ذمه للرذيلة وأهلها على أنه هجاء لقبيح السجايا وتعريض بالبشر المجبولين على الشر:

لقد ضلّ هذا الخلق ما كان فيهم

ولا كائن حتى القيامة زاهد^(١)

وكما كشف للشيخ زيف المديح كشف له زيف الفخر وتقاهة عقول من يتعاطونه لأنه مبني على الغرور والجهل بقبائح النفس، و(لعل في نفوس الكروان أنها أحسن من الطواويس... وما تعترف الحبشة في ديارها أن أمة من الأمم أفضل منها في السؤدد)^(٢).

ورغم أن الفخر كان يبني في معظمه على تعداد الفضائل الخلقية كالمدح، نجد الشيخ بعد توبته من الشعر ينزل به ككل فنون الصناعة الشعرية إلى رتبة الغريزة بعيداً عن العقل، ليصبح سلوكاً وضيقاً يفضح جهل صاحبه، ويكشف عن تسلط النفس الحيوانية عليه، فغرائز (الحيوان قلما تعترف بالفضيلة، بل تجد أدنياء العالم يدعون الفضل على أهل الأقدار... ومن كان ذا وفارة من اللب كان بالعكس من هذه الصفة، لأن عقله يعلمه أن الله تعالى قادر على أن يخلق من يفضلته)^(٣).

ولتجلي حقيقة الفخر لديه أصبح بعد تطليقه الشعر ينفر من سقط الزند ويقول: (مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه)^(٤)، وتحول في اللزوم من التنوير بفضائل النفس إلى التشهير برذائلها في سياق أخلاقي فكري بعيد عن عبث الشعر:

انفض ثيابك من ودي ومعرفتي

فإن شخصي هباء في الضحى هابي

وقد نبئت على جمر خبا يبساً

فإن يكن فيه سقط يذكّك إلهابي

(١) لزوم ما لا يلزم: ٣١١/١. وانظر زجر النابج: ص ٤٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٦٧.

(٣) نفسه: ص ١٦٨.

(٤) مقدمة شرح التبريزي / شروح: ص ٣.

وقد نصحتك فاحذر أن ترى أننا

ترمي إلى السهب إكثاري وإسهابي^(١)

III - العتاب والاعتذار: وهما الغرضان اللذان تتصارع فيهما الشخصيتان الفنية والإنسانية وتتدخلان للتباس المعايير الفنية الشعرية فيهما بالمعايير الاجتماعية السلوكية.

١ - وقد وصف ابن رشيقي العتاب بأنه وإن كان حياة المودة وشاهد الوفاء (باب من أبواب الخديعة يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كان داعية الألفة وقيد الصحة، وإذا كثر خشن جانبه وثقل صاحبه)^(٢). ويبدو أن الشيخ كان متمثلاً للتدخل بين الليونة الظاهرة والإيلام النفسي القاسي في المعاتبات، وللتأثير السلبي الذي يمكن أن يلحقه بالعلاقات الاجتماعية، فالعتاب بلطفه الظاهر يلين حتى يقارب ليونة النسب ورقتة:

وحدا النسب إلى العتاب كانه

ريش السهام حدت غروب لهاذم^(٣)

واللهاذم وإن أخفاها الريش لا تكون إلا مؤلة:

أيبسط عنزي منعم أم يخصني

بما هو حظي من أليم عتاب^(٤)

ولهذه القساوة الخفية في المعاتبات نجده بجانب هذا الغرض لقره من الهجاء ويكاد يخلي شعره منه، فإذا نحن استثنينا البيت^(٥) الذي ختم به إحدى مدائحه الشاكرة معاتباً صديقه على كون الهدية التي أرسلها إليه كتاباً عليه سماعه، يظل كل ما نظم من هذا الفن في سقطيتين اثنتين كتب أولاهما إلى أحد الأشراف يمدحه

(١) اللزوم: ١٥٩/١.

(٢) العمدة: ١٦٠/٢.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٤٨١.

(٤) نفسه: ص ١٦٩٢.

(٥) نفسه: ص ٢٠٢٩. وللمراد قوله: غير أن السماع في الكتب وقف... وانتقال الوقوف غير جميل.

ويلومه على إخلافه وعده وعدم إيصال إحدى المدح إلى المخاطب بها، وأرسل الثانية إلى خاله في المغرب يدعوه إلى العودة إلى الشام ويعاتبه على خروجه منها طمعاً في أموال قد أغناه الله عنها.

ورغم بعد المعاني المعاتبة عن الحدة والعنف اللذين تجدهما في التعريض، يلاحظ أن هدوء لغة الخطاب يخفي تحته معاني يخرج بها من الاستتلاف إلى ما يشبه الاحتجاج والانتصاف^(١)، فهو ينسب معاتبه الأول إلى الكذب وإخلاف الوعد لأنه وعد بإيصال القصيدة إلى المدح، وأخلف وعده فشابت لديه والمأمول بها لا يعلم بوجودها:

قل للذي عرفت حقيقته به
إن لا يُقام على الدليل دليلٌ
ما بال سابقةٍ يصل لجامها
أرنت وعقد حزامها محلول
أكذا الجياد إذا أرادت مورداً
نضب الفرات لها وغاض النيل
فهي التي صيغت لها من وعدك الـ
أحجال أمس وفصل الإحليل
وكلامك المرأة تصدق في الذي
تحكي وأنت الصارم المصقول^(٢)

أما خاله فقد نسبته رغم حبه له إلى الجشع وفساد الرأي لتغيره بنفسه بالرحيل إلى المغرب طمعاً في ما يغني المشرق عنه من وفاء ومال، ولم تشفع المودة والقرابة للخال الذي بدا من خلال العتاب سفيهاً يفتقر إلى من يرشده:

علام هجرت شرق الأرض حتى
أتيت الغرب تختبر العبادا

(١) العمدة: ١٦٠/٢.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٨٧٣.

فإن تجد الديار كما أراد الـ
غريب فما الصديق كما أرادا
ظعننت لتستفيد أخًا وقيًا
وضيت القديم المستفادا
وكيف تسير مبتغيًا طريقًا
وقد وهبت أناملك التلادا
فما ينفك ذا مالٍ عتيدي
فتي جعل القنوع له عتادا
وما زلت الرشيد نهى وحاشا
لفضلك أن أنكره الرشادا
نراسلك التنصح في القوافي
وغيرك من نعلمه السدادا^(١)

وورود مثل هذا اللوم القاسي في شعر يخاطب به خاله الذي كان من أعز أقربائه
لديه، ينبئ بأنه لم يكن يستطيع أن يملك نفسه ويمنعها من الخروج إلى التائب المؤلم
والعتاب المرعد التغير على من يغضبه من أهل وده، ولهذا أثر تجنب هذا الغرض. أما
الممدوحون فقد كفاه زهده في أموالهم التعرض لهم لا معاتبًا ولا هاجيًا.

ورغم ندرة هذا الغرض في شعره يمكن عد الدرغيات في جانب منها عتابًا غير
مباشر لأهل الشام على جبنهم وتخايلهم أمام الروم من خلال تائيبه الخفي لكل من
رهن درعه أو جعلها دية أو مهرًا لحسناء أو باعها ببيعة وكس:
إبلا ما أخذت بالخنثرة الحصـ

دء يا خسربائع محروب^(٢)

(١) س. ز / شروح: ص ٧٨٥ - ٨٠٨.

(٢) الدرغيات / شروح: ص ١٨٨١

وكذا من خلال سخريته من رجال خلعوا الدروع جبناً فعدوا أمواتاً وهم أحياء
ونابت عنهم نساؤهم في لبسها^(١).

٢ - وإذا كان العتاب غرضاً يلجأ إليه الشاعر عند غضبه من الآخر وتغييره
عليه، فإن الأصل في الاعتذار غضب الآخر منه. وقد نصح ابن رشيق الشعراء بالآلا
يقولوا ما يحتاجون إلى الاعتذار عنه^(٢) راداً هذا الغرض إلى جناية اللسان في صناعة
التكسب، ومفرقاً بين طريقة استرضاء ذوي السلطان، وطريقة استرضاء الإخوان.
واعذاريات الشيخ في مجملها بعيدة عما يجر إليه التكسب بالشعر، لأن المخاطبين
بها كانوا كلهم من أصدقائه، وجد قليلة كالعتاب بالقياس إلى الأغراض الأخرى لأن
ما ورد منها أبيات متناثرة يعتذر فيها عن عدم الإطناب في التهنتة:

هنا من غريب أو قريب
كلا وصفيه حق لا فري
ولو ما تكلفنا الليالي
طال القول واتصل الروي
ولكن القريض له معانٍ
وأولاهما به الفكر الخلي^(٣)

أو عن تأخره في مخاطبة بالشعر^(٤)، أو يشرح فيها للتخوي أمر ديوان تيم
اللات^(٥). ولعل أدل أشعاره على طريقتة في الاعتذار قطعتان خاطب بهما صديقين له
أبيين يعتذر عن قلة ما أنفذه إليهما من مال، ويظهر من القطعة الأولى أن الشيخ كان

(١) انظر قوله: فقدن رجالاً وافتنقن عشية... إلى لبس أدرع الحديد على رغم. الدرعيات / شروح: ص ١٩٩٦.
وانظر ما يأتي.

(٢) انظر العمدة: ١٧٦/٢.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٣٢٨ - ١٣٣٠.

(٤) انظر قوله: إن العوائق عفن عنك ركائبي... قلهن من طرب إليك هديل. س. ز. / شروح: ص ٨٧١.

(٥) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

قد أهدى ما أهده ابتداءً، ورغم ذلك اعتبر نفسه مقصراً لأن ما بعث به إلى صديقه من مال قليل إن كفى لشراء ماء الطهر والشراب فليلة واحدة فقط:

أبسط عذري منعمٌ أم يخصني
بما هو حظي من اليم عتابٍ
لعل الذي أنفدت يكفيه ليلة
لإسباغ طهر حان أو لشراب^(١)

أما الاعتذارية الثانية فيبدو أن الشاعر فيها كان متضيقاً من عجزه أن يجيب صديقه المحتاج إلى ما طلبه منه من معونة وهو ينفذ إليه من المال ماعده لسماعته قليلاً زهيداً لا يكفي لقوت يوم:

قد استحييت منك فلا تكلني
إلى شيء سوى عذري جميل
وقد أنفدت ما حقني عليه
قبيح الهجو أو شتم الرسول
وذاك على انفرادك قوت يومٍ
إذا أنفقت إنفاق البخيل^(٢)

ومن السقطيات التي تستوقف الدارس قصيدة غريبة جعل الشيخ ظاهرها اعتذاراً، ثم خرج فيها بالحاجة إلى المعاتبة وهو غير جاهل بأن (إتيان المتعذر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل)^(٣) يبعد الشعر عن الغاية. ويبدو أنه كان قاصداً إلى جعلها مزيجاً من الاعتذار والعتاب لعدم رضاه عن سلوك صديقه ومذهبه الشعري الخمري^(٤) فصديقه الشاعر الرقي قد وجد عليه لتخلفه عن عيادته عندما مرض، فنسبه إلى

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٩٢ - ١٦٩٤.

(٢) نفسه: ص ١١٤٤.

(٣) العمدة: ١٧٦/٢.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

الهجر ولامه، لكن ما اشتكى منه لم يكن - لدى الشيخ - بالعلة التي يستحق صاحبها أن يعاد لأنه كان صريع شبيهه وتسلط غرائزه الشهوانية عليه لاصريع مرضه واعتلال جسده، والمروءة تفرض عيادة المرضى لكنها لا تفرض عيادة من استسلم لنفسه وهي تأمره بالسوء:

امعاتبني في الهجر إن جاريتني
طلق الجدال وجدت عينُ الظالمِ
حوشيت من شكوى تعاد وإنما
شكواك من نظر بدجلة عارم
فاكفف جفونك عن غرائر فارس
فالضرب يثلم في غرار الصارم
وعيادة المرضى يراها ذو النهي
فرضاً ولم تفرض عيادة هائم
تصف المدامة في القريض وإنما
صفة المدامة للمعافى السالم
وظننت وجدك ماضياً متصرفاً
فلقيتني منه بفعل دائم^(١)

وإشارته إلى جلة تمل على أن القصيدة من سقطياته البغدادية وأشعار بغداد كانت المنبئة بتحوله إلى المعايير الأخلاقية في نظراته إلى الشعر والناس، ولهذا لا نعد جفاء لهذا الشاعر البابلي^(٢) العاشق للخمرة والعبث موقفاً نقدياً كالذي وقفه أبو الطيب من ذوق الوزير المهلبى ومذهب ابن الحجاج وابن سكرة فحسب، ولكن إرهافاً بموقفه الأخلاقي الذي سينتهي به لا إلى جفاء أصدقائه الهازلين وحدهم ولكن إلى اعتزال الناس كلهم.

(١) س. ز / شروح: ص ١٤٧٦ - ١٤٨٠

(٢) انظر القصيدة عند مهبّار: ص ٣٠١ و٣٠٧، وانظر خزنة البغدادي: ص ١١ و١٩٤.

IV - الشكوى والحنين: قد لا نبالغ إذا نحن ذهبنا إلى أن الأشعار التي كشف فيها الشيخ عن انفعالاته الإنسانية متحرراً من سلطة النمطية الشعرية، هي قصائد الشكوى والحنين التي أثمرتها المرحلة البغدادية فكانت خاتمة سقلياته. وما يميزها من أخواتها بروز الشخصية الإنسانية فيها بروزاً قوياً بالقياس إلى الشخصية الفنية لارتباطها بالحنة المادية والنفسية التي عانى منها بسبب رحيله إلى بغداد وعودته منها. ولا نعني بهذا أنه تراجع فيها عن نزعة التجويد التي التزم بها في ديوانه الأول، ولكننا نقصد أن الجانب الإنساني فيها قوي حتى أربك بعض الشيء البناء الهيكلي النمطي، فبدت القصائد كالبعيدة عن نمط الهيكلية التي تكشف عنها مدائحه وفخرياته. ولذا تظل هذه القصائد - فضلاً عن قيمتها الفنية - الوثيقة الشعرية المصدقة التي يستطيع الدارسون من خلالها تعرف حقيقة نفسية الشيخ القلقة الحائرة وطبعه المتقلب الذي كان يجره إلى التبرم والسخط السريع على ما كان يرتضيه ويختاره هو نفسه. ويمكن أن نصنف أشعاره الانفعالية من حيث معانيها ومقاصيدها أصنافاً أربعة: الاستنجاد، والندم على استبدال العراق بالشام، والحنن لفراق البغداديين، والندم على الخروج من بغداد والعودة إلى الشام.

١ - أما الاستنجاد فقد بدأ جلياً في قصيدته العينية التي أرسلها إلى الأسفراييني يستعينه على تخليص سفينته وما عليها من متاعه وماله من العشارين، بعد أن وجد نفسه غريباً في العراق لا مال له ولا أهل. وقد حرص وهو يجامل بمعانيه الشعرية هذا الفقيه الذي أرغمته الحاجة على الاستغاثة به، على أن يذكره - اعتزازاً بنفسه - بأنه لم يتأخر عن إرسال الهدية إليه بخلاً بما لديه، وأنه لم يقصده طمعاً في المال، ولكن لأن العجز وضيق الحيلة اضطراه إلى اللجوء إليه لعله يعينه بجاهه على استعادة ما اغتصب منه. ويتضح مما ختم به استنجاهه أن أمله فيه كان ضعيفاً:

ولا أثقل في جاءٍ ولا نشبٍ
ولو عدت أخا عيمٍ وإدقاعٍ
ولا هدية عندي غير ما حملت
عن المسيب أرواح لقعقاع
مطيتي في مكان لست آمنه
على المطايا وسرحان له راع
فارفع بكفي فإنني طائش قدمي
وامدد بضبعي فإنني ضيق باعي
وما يكن فلك الحمد الجزيل به
وإن اضيعت فإنني شاكر داع^(١)

٢ - ويعد ما نظمه معبراً عن أسفه على المجيء إلى بغداد، الوجه الثاني لشعره
الانفعالي الصادق، وقد بدا الشيخ فيه شديد الحزن على فراق المعرة والشام، ولم يترك
الشاعر معنى يشخص به الأسى الذي كان يملأ نفسه دون أن يأتي به، فالحسرة كانت
أقوى من أن تغلب، ولعل الخمرة لو أطلت كانت وحدها تستطيع أن تنسيه الحال المزرية
التي جر نفسه إليها، أما العودة إلى بلاده فقد أنبأه اليأس بأن الموت سيسبقه إليها:
وماء بلادي كان أنجع مشرباً

ولو أن ماء الكرخ صهباء جريال
فيا وطني إن فاتني بك سابقٌ
من الدهر فلينع لساكلك البال^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٥٦ - ٧٦١ . وانظر تفصيل الكلام على أمر السفينة في ما تقدم: القسم الثاني.
(٢) نفسه: ص ١٢٥٤ - ١٢٥٨ . وانظر تفصيل الحديث عن رحلته إلى الشام والأشعار للعبارة عن ندمه في ما
تقدم: القسم الثاني.

لقد كان الاعتراف بندمه على الخروج من معرة النعمان حيث كان معززاً الشاهد على خيبة ظنه في بغداد التي غررت به فظل يحلم بجمالها منذ صباه فلما أتاها كشفت له عن أنياب أغوال، وما حزن في نفسه أن أهله بالشام كانوا يتوهمون أنه اختار راضياً حياة الهوان فيها وهم لا يعلمون أن ما أكرهه على البقاء فيها وحال دون عودته إليهم مهالك الفلاة وسيوف الفتاك بها^(١).

٣ - ولم تكن صرخة الشكوى من بغداد إلا مقدمة لصرخة ثانية ستكون تحسراً عليها لا تأنياً منها فوحشة الفقر والاعتراب في بغداد لم تلبث أن أصبحت بعد استعادته سفينته وماله استثناساً بمن أخلصوا له الود من أهلها^(٢)، ولما نفذ المال ضاق به العيش بها فبدأ الإحساس بقرب لحظة فراقها يكدر أنسه، وعندما جاءه خبر مرض أمه علم أنه عائد لا محالة إلى الشام فكانت الحسرة الثانية، حسرة الخروج من بغداد.

وقد جاءت الأشعار التي أرخت لهذا الخروج موزعة على ثلاثة قصائد، اختصت التالية منها بكونها قصيدة الوداع الحزين، أما الأخريان فقد كانتا للتهنئة والمديح الإخواني، ورغم ذلك تضمنت من المعاني السوداوية ما جعلهما أقرب إلى الشكوى والتأسي منهما إلى التهنئة والمديح. ويتضح من تتبع معاني أشعاره التي ارتبطت برحيله عن بغداد أن حزنه لقرب فراقها قد دام زمناً قبل أن تجعله رحلة الفراق تفجعا وحسرة باكية.

فالشيخ في تهنئته للتوخي كان ما يزال قادراً على لقاء أصدقائه بما يليق بهم من المجاملة والتودد، لكنه لم يخف عنه عجزه عن الإطناب في التهنئة لثقل الهم الذي صار يشغل باله، ولم يكن اهتمامه إلا توجساً وإحساساً بأن غراب البين قد بدأ ينعب منبئاً بقرب فاجعة السير عن العراق وأهلها:

(١) انظر: س. ز. / شروح: ص ١١٩٥ - ١٢٠٧، وانظر الإنبيات اللامية المذكورة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) انظر تفصيل الحديث عن ذلك فيما تقدم: للقسم الثاني.

ولكن القريض له معانٍ
 وأولاهما به الفكر الخلي
 إذا نأت العراق بنا المطايا
 فلا كنا ولا كان المطي
 على الدنيا السلام فما حياة
 إذا فارقتكم إلا نعي^(١)

وكانت لاميته التي أجاب بها صديقه ابن فورجة عن قصيدة له إعلاناً بصدق نبوة الغراب، فالشيخ قد أدرك أن بلاء النأي عن بغداد حان فأخذ يتهيأ للرحيل، وأعلن ذلك للبغداديين فعز عليهم فراقه وسألوه البقاء ملحين^(٢). وقد جعل ابن فورجة مطلع القصيدة التي أرسلها إليه قوله:

ألا قامت تجانبني عناني
 وتسالني بعرضتها مقيلا^(٣)

وهو استهلال تعمد أن «يبرع»^(٤) فيه من خلال جعله الافتتاحية الغزلية تومئ إلى استياء البغداديين من عزمه على الرحيل وتنبيء بأن معاني القصيدة ستكون إلحاحاً عليه في البقاء بينهم. أما اللامية التي أجابه بها الشيخ - فقد خالف فيه أسلوب ابن فورجة وافتتحها بجلالة الحدث^(٥) بدون نسيب مسرعاً إلى الحديث عن الهم الذي أصبح يؤرقه أمام فداحة داهية الفراق التي نزلت فلزعجته مانعة إياه من طویل المقام وقصيره، ولا نجد في هذه اللامية الجزع الذي سنجده في عينية الوداع، لكن الحزن الدفين الذي اصطبغت به القصيدة من أول أبياتها يكشف عن أن الشيخ قد عانى إلماً نفسية قاسية قبل أن يبدأ سفر العودة ويصبح اليوم المخوف فاجعة حقيقية:

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣٣٠ - ١٣٣١.

(٢) انظر تفصيل الحديث عن ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٣٦٩.

(٤) انظر مفهوم براعة الاستهلال في خزنة الحموي: ص ٣، وانظر ما يأتي.

(٥) انظر في ما يأتي المبحث الخاص بالبناء الهيكلي.

كفى بشحوب أوجهنا دليلاً
 على إزماعنا عنك الرحيل
 أثبت صنفا النواعب من نياق
 وطير أن تقيم وإن تقيلاً
 يفجعنا ابن دأية بابن أنيس
 نفارقه فلا تتبع الحمولا
 وقئده الرماة بأرجوان
 وعاد شبابه رخصاً غسيلاً
 كلفنا بالعراق ونحن شرخ
 فلم نلمم به إلا كهولاً
 وشارفنا فراق أبي علي
 فكان أعز داهية نزلوا
 وزلنا بالغليل وما اشتفينا
 وغاية كل شيء أن يزولا
 ستحمل ناجيات العيس مني
 صديقاً عن وداك لن يحولا
 يؤمل فيك إسعاف الليالي
 وينتظر العواقب أن تديلاً^(١)

وكانت صرخة الوداع في عينيته تفجّعاً شعرياً صادقاً، فقد احتشد البغداديون رجالاً ونساءً وأطفالاً يوم خروجه لتوديعه وهم أسفون كما ذكر هو نفسه في إحدى رسائله^(٢)، وكان أسفه لفراقهم أشد، فالفاجعة التي حلت به أكدت أن الغراب بنعييه

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣٦٩ - ١٤٠٢.

(٢) انظر رسالته إلى خاله / رسائله / عطية: ص ٧٦.

- وهو أصدق الكهان - إنما ينبئ بنكبة الفراق التي لا ينجو من ألامها كل من يسعد
بنعمة التلاقي، وما استغربه الشيخ متشككاً أن يكون المتنبئ بالفراق غراباً أسحم،
ولم يُعرف أن السودان ظهر فيهم نبي:

نبي من الغريان ليس على شرع
يخبرنا أن الشعوب إلى صدع
أصدقته في مرية وقد امترت
صحابه موسى بعد آياته التسع
كان بفيه كاهناً أو منجماً
يحدثنا عما لقينا من الفجع
وما كان أفعى أهل نجران مثله
ولكن للأنس الفضيلة في السمع
وما قام في عليا زغاوة منذر
فما بال سحم ينتجين إلى بقع^(١)

لكن شكه لم يدم طويلاً، فقد ألزمته ساعة الفراق بالتصديق ولم يكن ليستطيع
غير التحسر، فدجلة التي كان يتخوف من أن ينأى عنها قبل أن يشفي غليله من مائها^(٢)
ستحول دونها المفاوز، ولو استطاع لشريها كلها قبل الرحيل. أما الشام وأهله اللذان
استبدلها ببغداد وأهلها فبئس البديل على أنهما وطنه وقومه:

أودعكم يا أهل بغداد والحشا
على زفرات ما ينين من اللذع
فبئس البديل الشام منكم وأهله
على أنهم قومي وبينهم ربعي

(١) س. ز / شروح: ص ١٣٣٢.

(٢) انظر أبيات اللامية السابقة (كفى بشحوب أوجهنا دليلاً).

ساعرض إن ناجيت من غيركم فثى
وأجعل زوا من بناني في سمعي
تعجلت إن لم أئن جهدي عليكم
سحاب الرزايا وهي صائبة الوقع^(١)

وإذا كانت مشاهد الرحيل والوداع تثير الشجن والحزن لدى كل الناس فإن
الحزن الذي يبكي منه الشيخ كان غير ذلك، فقد ألف الأسفار والترحل حتى تجلد قلبه
وأصبح لا يحزن لفراق الأمكنة التي يحل بها لأنه كان يرحل عنها مختاراً، أما بغداد
فقد زارها عاشقاً وسقي مرارة فراقها وهو كاره مرغم:

وكم جبت أرضاً ما انتعلت بمروها
وجاوزت أخرى ما شددت لها شسعي
وبت بمستن اليرابيع راقداً
يطوفن حولي من فرادى ومن شفع
أبيت فلم أطعم نقيع فراقكم
مطاوعة حتى غلبت على النشع
فناديت عنسي من دياركم هلا
وقلت لسقبي عن حياضكم هدم^(٢)

٤ - لقد كانت حسرة الشيخ - حين حل ببغداد - شديدة لأنه كان يخاف من
أن يدرکه الموت بها قبل أن ينعم بالعودة إلى وطنه ليكون متواه الأخير، وحين طاب له
العيش بها وأزعجه شؤم الفراق منها صارت حسرته من علمه أن غدر الليالي حرمة
من أن يسعد بالموت فيها وبلاء عظامه في تراثها، وليت النوق التي حملته بعيداً عنها
عقرت فلم يرحل:

(١) س. ز / شروح: ص ١٣٤٩ - ١٣٦٧. وانظر الأبيات العينية المذكورة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) نفسه: ص ١٣٥٥ - ١٣٥٦

لبست حداذاً بعدكم كل ليلة
من الدهم لا الغر الحسان ولا الدرع
أظن الليالي وهي خون غوارد
بردي إلى بغداد ضيقة النزع
وكان اختياري أن أموت لبيكم
حميداً فما ألفيت ذلك في الوسع
فليت حمامي حم لي في بلادكم
وجالت رماحي في رياحكم المسع
وليت قلاصاً ملعراق خلعتني
جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع^(١)

وقد تبدو هذه الزفرات التي عبر عنها في قصيدة الوداع التي بدأ نظمها مع بدء سفر الرجوع انفعالاً إنسانياً طبيعياً تفرضه أشجان التوديع لدى كل من يرحل عن مكان ألفه، لكننا عندما نقارن حزنه القصير على الشام بعد خروجه منها بحزنه على العراق، ندرك أن حسرته على بغداد كانت أكبر من أن تكون مجرد تأثر أني بلوعة الوداع، فهذه الحسرة التي صورتها عينيته ظلت ملازمة له في القصائد الثلاث التي نظمها قبيل تطبيق الشعر.

وكانت تائيته إلى التوخي مع مرثيته في أمه آخر ما نظمه من سقط الزند، إلا أن التحسر لبس فيها بدل لباس الجزع والتفجع لباس الندم والحنين، والامهما أقسى. فذكرى البغداديين الذين عاهدهم على أنه لن يكف عن الشاء عليهم: تعجلت إن لم أئن جهدي عليكم
سحاب الرزايا وهي صائبة الوقع^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣٦٣ - ١٣٦٥

(٢) نفسه: ص ١٣٦٧

ظلت تعيش في وجدانه باعتبارها آخر ما احتفظ به من عالم التأس وهو يخرج من بغداد أسير غربة نفسية واجتماعية قاسية انتهت به إلى عزلته المشهورة. وظهرت وطأة شعوره بالاغتراب عند دخوله بلاده الشام، فقد أحس بأنه لن يأس بقومه فأعلن اعتزاله في رسالته المشهورة^(١) إليهم وهو ما يزال في طريق العودة بعيداً عنهم ليعيش مع ذكرى أنس أهل العراق موزعاً بين الندم على عدم استرشاده بمن نصحه بالبقاء بينهم، وبين الأمل في الرجوع إليهم:

وهل يوجس الكرخي والدار غربة
من الشام حس الراعد المترجع
سلام هو الإسلام زار بلادكم
ففاض على السني والمتشيع
لقد نصحتني في المقام بأرضكم
رجال ولكن رب نصح مضيع
فلا كان سيري عنكم رأي ملحد
يقول بيأس من معاد ومرجع^(٢)

وكان الشيخ يعلم متيقناً أن مهالك الصحاري وسيوف لصوصها وطمع الروم في الشام، تقتل كل آمال العودة، ورغم ذلك عاف مياه بلاده ليرتوي من ذكرى شراب دجلة وعيون الكرخ التي سجن فيها نفسه:

سقياً لدجلة والدنيا مفرقة
حتى يعود اجتماع النجم تشتيتا
وبعدها لا أريد الشرب من نهر
كانما أنا من أصحاب طالوتا^(٣)

(١) انظر رسالته إلى أهل المعرة، رسائله / عطية: ص ٨١.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٥٤٤ - ١٥٥٢

(٣) نفسه: ص ١٥٩٨.

وتوشك رحلة العودة أن تنتهي فيلتبس أمل الرجوع إلى بغداد بأخر جديد هو
أمل السلو عنها للخلاص من تباريح الشوق، لكن الشوق كان أغلب فظل التمني ملاذه
وهو عالم أن دون العودة إليها خرط القتاد:

ولي حاجة عند العراق وأهله
فإن تقضيها فالجزاء هو الشرط
سلا علماء الجانبين وفتية
أبنوهما حتى مفارقهم شمط
أعندهم علم السلو لسائل
به الركب لم يعرف أماكنه فط
وما أربى إلا معرس معشر
هم الناس لا سوق العروس ولا الشط
وهل ينشطني من عقالي إليكم
رضا زمني أم كل شيمته سخط
إذا أنا عاليت القتود لرحلة
فدون عليان القتادة والخرط
وإن خلطتني بالتراب منية
فبعض ترابي من موبكم خلط
فيا ليتني طارت بكوري إذ دنا
بكوري قطاة بالصراة لها وقط
لأقضي هم النفس قبل مجلة
كان عظامي الباليات بها خط^(١)

وإذا كان صدق الحزن في سقطيات التحسر على بغداد قد جعلها من أرق أشعار
الشكوى، فإن الحذق بالصناعة قد جعلها من أجمل أشعار السقط لجمعها

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٢٨ - ١٦٤٦.

بين رقة العاطفة الصادقة والسبك الجزل المجود. ولم يبرز تكامل الصدق والتجويد في هذه القصائد من خلال معاني الشكوى والتحسر فحسب، ولكن من خلال المعاني المادحة والفخرية التي مازجتها، فالحديث عن مودته لأصدقائه البغداديين كان يجره إلى التنويه بفضائلهم وتبريزهم في الشعر والأدب والجدل^(١) كقوله في التنوخي:

إلى التنوخي واسأله أخوته

فقبله بالكرام الغر أوقيتا

فذلك الشيخ علماً والفتى كرمًا

تلفيه أزهـر بالنعـتين منعوـتا

يا ابن المحسن ما أنسيـتا مكرمة

فانكر مودتنا إن كنت أنسيـتا

لست الكريم وفي دار مباركة

حللت والجانب الغربي نوديتا^(٢)

والحديث عن غربته ونفاد ماله في بغداد كان يقوده إلى الفخر بعفته وقناعته، وعزة نفسه رغم محنته:

رحلت لم أت قرواشاً أزاوله

ولا المهذب أبقي الخيل تقويـتا

والموت أحسن بالنفس التي ألفت

عز القناعة من أن تسال القوتـا^(٣)

لكن مديحه وفخره في هذا النوع من الشعر كان جزءاً من الشكوى نفسها ولا علاقة له بشحن القريحة، الذي كان وراء أشعاره الأخرى. لقد أنتهت مرحلة الشعر المجود بانتهاـة رحلة العودة من العراق فقد طلق الشعر بعد نظمـه سقطياتـه الخاتمة وكانت كلها شكوى وتفجعاً، لكن توديعه أساليب التجويد الشعري لم يكن توديعاً للحزن نفسه، فقد ظل التحسر على بغداد حاضراً في لزومياته نفسها:

(١) انظر. س. ز / شروح: ص ١٣٥٣، حيث قوله: أدركم مقالاً في الجدل بالنسـن... خلقن قجانين الضرـة للنفع.

(٢) نفسه: ص ١٥٩٠ - ١٥٩٢. وانظر مدحه لآل حكار في الطائفة.

(٣) نفسه: ص ١٥٩٩ - ١٦٠٠. وانظر الصفحة: ١٢٠٤ - ١٢٠٧.

يَا لَهْف نفسي على أنني رجعت إلى

هذي البلاد ولم اهلك ببغداد^(١)

ولم تكن للزوميات شعراً مجوداً، ورغم ذلك حملها الشيخ معاني الشكوى والحنين إلى المدينة التي عشقها، لأن حزنه عليها كان أعمق من أن يذهب بذهاب مرحلة الأشعار المجودة.

V - **التعزية والرتاء**: يعد الرثاء لدى كل النقاد القدامى من الفنون الأصيلة في الشعر العربي وإن قل بالقياس إلى المديح لقلة المناسبات الداعية إليه بالقياس إلى غيره من الأغراض. وتتحدد طبيعة معانيه من خلال نوع العلاقة التي تربط الشاعر بالميت فتكون مراثي باكية حين يكون المفجوع هو الشاعر نفسه، وتعازي مصبرة حين يكون الشاعر طرفاً ثالثاً يحث على التجميل والصبر من فُجع بعزیز عليه فافتقر إلى من يعزیه، وأعني بهذا أن الشاعر في المراثي يكون فاقداً للصبر وفي التعازي داعياً إليه.

وإذا كان فن الرثاء في عمومهِ يعد ثناء على الميت بصيغة الماضي^(٢)، فإن هذا الثناء في المراثي يتخذ مظهر البكاء والتفجع، بينما يكتسي في التعازي بلباس التماسك والتأبين الذي تصاغ فيه المعاني الرائية بلغة هادئة تجعلها وسطاً بين المديح المنشرح والتحسر الباكي. وما نظمهُ الشيخ من هذا الفن لم يتجاوز في السقط ثمانين قطع: ثلاث منها فقط في الرثاء الصريح، وقد خص بها والده ووالدته، والباقي تعازي عزى بها بعض أصدقائه عن فقده.

أما للزوميات فقد خلت لطبيعتها الفكرية التذكيرية من الرثاء خلوها من كل الأغراض الشعرية المشهورة، إلا قطعة واحدة جعلها رثاء للوزير أبي القاسم المغربي. وتلتقي المعاني التي بنى عليها التعازي والمراثي في كونها تتجه كلها إلى التنبيه على أن الموت هو النهاية المفجعة التي يسير إليها حتماً كل الأحياء وإن غفلوا عنها أو تغافلوا.

(١) الزوم: ٤٠٦/١.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١١١، وانظر العمدة: ١٤٧/٢.

ويمتخ الشاعر معانيه هذه من حقول دلالية تتعدد في ظاهرها لكنها تتكامل كلها أو بعضها لتكون فنيًا ما اصطلاح على وصفه بقصيدة الرثاء. ويمكن ردها في مجموعها إلى الحقول الآتية: الاعتبار والاتعاظ ثم التأبين والتفجع فالتعزية والتصبير، فالدعاء للميت والثناء على المعزى والدعاء له.

١ - الاعتبار والاتعاظ: وهو حقل ينصرف فيه الشاعر عن تشخيص الفاجعة وتأثيرها في النفوس إلى مخاطبة العقول وتنبيهها على أن المصيبة التي نزلت ليست إلا تذكيرًا لكل حي بالنهاية الآتية التي تجعله زينة الحياة الدنيا غافلًا عنها. وقد ذكر ابن رشيقي أن (من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال والأسود الخادرة في الغياض، ويحمر الوحش المتصرف بين القفار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها)^(١)، وأوضح أن ذلك في أشعارهم كثير لا يكاد يخلو منه شعر.

وأطارد ورود هذه المعاني في الشعر الجاهلي القديم يدل على تأصلها في شعر الرثاء، ولعل الباحث يتردد كثيرًا عند محاولة تحليل هذا التأصيل قبل أن يرجع التأويل النفسي أو الاجتماعي أو الفكري، لأن دلالة معاني الاعتبار في الثقافة الشعرية الجاهلية تحتمل تأويلًا مختلفًا، لكن هذا التردد يختفي عندما يتعلق التأويل بدلالاتها في مراثي المحدثين، فالتتابع لبناء معظم هذه المراثي يلاحظ أن الشاعر غالبًا ما يلجأ إليها - خصوصًا في قصائد التعزية - لجوءًا فنيًا حتى لا يضيق عليه باب الرثاء، مداريًا الفتور الذي قد يبدو على انفعاله وتفاجعه بمراكمة المعاني الممتوحة مما تخترنه الذاكرة من أدب الوعظ وتاريخ الملوك والعظماء والمتجبرين.

ولم يخرج الشيخ بلزومه هذا التقليد في مراثيه عن عادة القدماء وسنتهم في العزاء والموعظة عند الأرزاء^(٢)، ويبدو أنه كان يجد في الخروج إلى معاني الاعتبار

(١) العمدة: ١٥٠/٢.

(٢) رسائله / عطية: ص ٢١٠.

والاعتاظ مستراحاً فنياً لاكتفائه بالمتح من محفوظه العلمي، وكان محفوظه في هذا الباب واسعاً. ولعل رسالته المطولة في التعزية كانت - حسب ما اطلعت عليه - تعد المرجع الأوفى الذي يستطيع الشاعر المبتدئ أن يستغني به في باب الاعتبار عن الرجوع إلى كثير من قصائد الرثاء، لاستقصائه فيها معظم المعاني التي يحتاج إليها الشاعر في هذا الباب، فقد استغرق فيها الوعظ والتذكير بصروف الأيام وحدهما خمسين صفحة استهلها بقوله مصوراً فعل الدنيا بأبنائها وهم عاشقون لها: (ولو كانت الدنيا عرساً لطلقت، ولكنها أم أملتت يحبها ولدها على العقوق، وتصدهم عن إدراك الحقوق. ما لنا ولك أم دفر ما يقنك هلاك الوفرة..... لا يسلم عليك الملك ولا الصلوك...) (١)، وختمها بقوله منتهياً إلى أن الحياة ليست الوجه الظاهر لاحتمة الفناء: (وما خلد حيوان بري ولا عائم في اللجج بحري، سل عن حوت التهم ذا النون هل سلم من المنون...) (٢).

وبين ذمه الدنيا المغررة وتنبية الغافل عن الموت، عرض الشيخ من الأخبار والفوائد ما عده كافياً لمساعدة الشعراء على تنويع معاني الاعتبار والبعد بها عن الاجترار المملول، فحقيقة الموت واحدة يمكن أن تجلوها نهاية الأنبياء السعداء والملوك العظماء والصعاليك الأشقياء، كما يجلوها فناء السباع والوحوش الضارية والسوام المنكلة والحشرات المحترقة (٣).

ولا تخرج معاني الاعتبار في قصائده الرائية عن هذا الحقل النمطي الذي سيرسمه في تعزيتة النثرية هذه بعد تويته من الشعر، فهو يختار في رثائه لأبيه أن يبني مقطع الاعتبار في قسمه الأول على ذم الدنيا وفضح تنكيلها بأبنائها من خلال صورة الزوجة الحسنة التي تخون بعلمها زانية أو المرأة التي تقتل من يولد لها خشية العار إن لم يكن لها حليل:

(١) رسائله / عطية. ص ١٥٩ - ١٦٠.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

(٣) لظن الرسالة: ص ١٥٩ - ٢٠٩.

على أم دفر غضبهُ الله إنها
 لأجدر أنثى أن تخون وأن تخني
 كأن بنيتها يولسون وما لها
 حليل فتخشى العار إن سمحت بابن
 جهلنا فلم نعلم على الحرص ما الذي
 يراد بنا والعلم لله ذي المن
 وما قارنت شخصاً من الخلق ساعة
 من الدهر إلا وهي أفتك من قرن
 وجدنا أذى الدنيا لذيداً كأنما
 جنى النحل أصناف الشقاء الذي نجني^(١)

بينما يؤثر في رثائه لابن المذهب أن يبينه في معظمه على التذكير بأن مال كل
 الأحياء إلى الموت الذي لا يفرق بين سيد وعبد ولا نسر وبغاث:
 يا دهر يا منجز إيعاده
 ومخلف المأمول من وعده
 أي جديد لك لم قبله
 وأي أقرانك لم ترده
 تستأسر العقبان في جؤها
 وتنزل الأعصم من فنده
 أرى نوي الفضل وأضدادهم
 يجمعهم سيلك في مده
 لو عرف الإنسان مقداره
 لم يفخر المولى على عبده^(٢)

(١) س. ز / شروح: ص ٩١٢ - ٩١٩.

(٢) نفسه: ص ١٠١٢ - ١٠١٦.

والملاحظ أن الشيخ يسلك كغيره من الشعراء الرائيين المسلك المشهور في الموعظة، المعتمد على جعل طول المقطع ثمرة لأمثال متعددة متلاحقة ومستقلة تتقاسم أبياته المتراكمة، وهي طريقة تسمح للشاعر بإغناء معاني الاعتبار وتنويعها والبرهنة على سعة محفوظه منها، كقوله مجسداً من خلال عدة معانٍ مرارة الموت التي تختفي وراء كل ما يتوهمه الأحياء حلواً شهياً:

تشتاق إيار نفوس الوري
وإنما الشوق إلى ورده
تدعو بطول العمر أفواهنا
لمن تناهى القلب في وده
يسر إن مد بقاء له
وكل ما يكره في مده
أفضل ما في النفس يفتالها
فنستعيز الله من جنده
فأفة العاشق من طرفه
وأفة الصارم من حده
كم صائن عن قبلة خده
سلطت الأرض على خده
وحامل ثقل الثرى جیده
وكان يشكو الثقل من عقده
ورب ظمانٍ إلى مورٍ
والموت لو يعلم في ورده^(١)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠١٩ - ١٠١٢

لكن ارتباط قول الاعتبار بتعدد المعاني وتنوعها لم يمنعه من الخروج إلى نوع ثان من البناء يطول فيه المقطع وتتلاحق أبياته بينما يظل المعنى الشخص لحتمية الموت واحداً، ويبرز هذا الأسلوب في المواعظ التي يختار لها البناء السردى الذي تكون فيه الأبيات متعلقة بعضها ببعض، عوض البناء المستقل الذي تكتفي فيه الأبيات والمعاني بنفسها، ويبدو ذلك جلياً في قوله رائيًا أباه:

فما رغبت في الموت كدر مسيرها
إلى السورد خمس ثم يشربن من أجن
يصادفن صقراً كل يوم وليلة
ويلقن شرّاً من مخالفه الحجن
ولا قلقات الليل باتت كانها
من الأين والإدلاج بعض القنا المدن
ضربن مليعاً بالسنبك أربعاً
إلى الماء لا يقدرن منه على معن^(١)

وقد قدم الشيخ لأسلوب السرد الواعظ نماذج متعددة في رسالة اتعزية لتكون أنماطاً فنية تحتذى^(٢). وهذا الأسلوب في الاعتبار منحى فني صريح تتغلب فيه - رغم وحدة معناه - النزعة الجمالية على النزعة العلمية الاستعراضية التي يبرهن فيها الشاعر على غزارة محفوظه من أدب الوعظ من خلال تعداد المعاني واستقصائها. ونجد في إشارة الجاحظ^(٣) إلى أن قصة البقرة الوحشية في أشعار العرب تنتهي

(١) س. ز / شروح: ص ٩١٩ - ٩٢١. وانظر نفس الطريقة السردية في قوله رائيًا (س) ز / شروح: ص ١٠٢٢ - ١٠٢٤):

ومرسل الغارة ميثقة من أدهم اللون ومن ورده

إلى قوله:

أمله الدهر فأودى به مبيضه يحدى بمسوده

(٢) رسائله / عطية: ص ١٩٤ - ١٩٥، حيث قوله بعد سرده قصة مصرع حمار الوحش: (ونظيره في لقاء النية نبال أخس...).

(٣) انظر الحيوان: ٢٠/٢.

بموتها في قصائد الرثاء ونجاتها في غيرها، ما يدل على أن البناء السري في مواعظ الرثاء أسلوب فني قديم، وأن أبا العلاء بمجيئه به في رثائه كان ينحو منحى الفصحاء القدامى الذين ظلت أشعارهم لديه المثال الفني الأسمى الذي لا يجدر بكل محدث يسعى إلى التجويد أن يحيد عنه.

٢ - البكاء والتضجع: وتتضمنه المعاني التي يعرب فيها الشاعر عن تأله لفقدان المرثي، وتقتضي طبيعة العلاقة بين الميت والباكي المفجوع أن تكون هذه المعاني الأصل القديم الذي قام عليه الرثاء. وارتباط هذا الفن بالبكاء تصور نقدي راسخ لدى كل الشعراء والنقاد، فالمرثية لديهم (هي الشعر الذي يبكي به الميت)^(١)، وقد جعل الشيخ الأمطار الغزيرة التي هطلت ليلة موت الشريف الموسوي البكاء الذي يجب أن يبكي به كل ميت عزيز:

بخلت فلما كان ليلةً فقده

سمح الغمامُ بدمعه الزراف^(٢)

ولما كانت الغاية من المراثي تهويل الرزء والفاجعة ودعوة كل الناس إلى الحزن والبكاء على الفقيد^(٣)، صار الشاعر الراثي ملزماً أكثر من غيره بالبكاء والتحسر، والقدرة على صوغ معاني التفجع مرتبطة في أصلها بالانفعال الصادق الذي يقتزن الإحساس به بكون الشاعر هو المفجوع المتألم، ويتراجع عنصر الصديق كلما كانت حقيقة الرثاء أقرب إلى المجاملة الاجتماعية منها إلى الحسرة والتألم الصادق.

وعندما تغيب المشاركة العاطفية ويضعف الانفعال الصادق يكون بكاء الرثاء تفاجعاً فنياً لا تفجعاً، وتفاوت الشعراء في إجادة هذا الفن إنما يعود إلى اختلاف قدراتهم على تقديم الفاجع في صورة البكاء والحسرة الحقيقية، وسبيل الرثاء الجيد

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٠٠٠.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٢٦٨.

(٣) انظر قول أبي تمام: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر... فليس لعين لم يفض ماؤها عن. ديوانه: ٧٩/٤.

لدى النقاد، (أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف)^(١) ويكشف تاريخ هذا الفن عن أن من أجادوه من الشعراء كالخنساء ودعبل وأبي تمام ومهيار، كانوا قلة بالقياس إلى من أجادوا في المديح، والعلّة افتقار الشاعر الرائي عادة إلى صدق العاطفة لضعف انفعاله وفتوره وغلبة نزعة المجاملة لديه في مواقف التعزية والتأبين على الطمع، وهو ما عبر عنه النقاد بقول الشعر للوفاء^(٢)، ولذلك كان كثير من الشعراء - إذا غاب الانفعال الصادق - يؤثرون في مراثيهم العدول عن حقل التفجع إلى حقول الاعتبار والتأبين والتعزية هروباً من ضيق القول فيه وصعوبته، رغم أن معانيه تكون بألفاظها الشجية أظهر للفجعية وأشد إثارة لكوامن الأشجان وقدح شرر النيران^(٣).

وقد عد النقاد مراثي الشواعر من أرق الأشعار وأقربها إلى النفوس وأدعائها إلى الشجو، لأن النساء (أشجى الناس قلوباً عند المصيبة وأشدّهم جزعاً على هالك، لما ركب الله عز وجل في طبيعهن من الخور وضعف العزيمة، وعلى شدة الجزع يبني الرثاء)^(٤). ولعل أبا العلاء كان من بين من اختار من الشعراء العدول عن التفجع إلى ما سواه من حقول الرثاء، فمعاني التحسر والبكاء في مراثيه قليلة بالقياس إلى غيرها، وما ورد منها صريحاً كان في رثائه لأبيه وأمه، وصدق الانفعال في حزنه وتحسره عليهما كان طبيعياً لا مجاملة فيه.

ويمكن أن نعد التفجع سمة فنية مهيمنة في هذه المراثي، فهي تشترك كلها في كون مطالعها خلافاً لأخواتها إعلاناً عن هول الفاجعة وتطبيق الصبر والسرور

(١) العمدة: ١٤٧/٢.

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٢٦٥، وانظر قول الخريمي الشاعر لما سنل عن سبب فتور مراثيه بالقياس إلى جودة مدائحه في الهالك: (كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد).

الشعر والشعراء: ٧٩/١.

(٣) نفسه: ١٥٣/٢.

(٤) نفسه: ١٥٣/٢.

وجعل الحزن المنظار الذي ينظر منه إلى كل ما يحيط به من ملذات الحياة ومباهجها
فستحيل عبوساً وكمداً كما يتجلى من قوله يرثي أباه:

نقمت الرضا حتى على ضاحك المزن
فلا جادني إلا عبوس من الدجن
فليت قمي إن شام سني تبسمي
فم الطعنة النجلاء يدمى بلا سن
كأن ثناياه أوانس يبتغي
لها حسن ذكر بالصيانة والسجن^(١)

ومثل هذا الجزع لا يليق بالعاقل الرشيد، لكن ما ملأ نفسه من هم وحسرة وهو
يسمع نعي أمه كان أقوى من أن يدفعه لوم العاذلين، وإذا كان الرثاء سبيل الشعراء
إلى البكاء فإن هول المصيبة التي أصابته بفقدان أمه كان لثقله ووطاته يجعل الألفاظ
الرائية صخوراً تتحطم لها أنيابه وأضراره وهي تترك قبل المتلقي دلالة الخطب
العظيم التي تحملها هذه الألفاظ:

سمعت نعيها صمي صمام
وإن قال العواذل لا همام
وأمتني إلى الأجداث أم
يعز علي أن سارت أمامي
وأكبر أن يرثيها لساني
بلفظ سالك طرق الطعام
يقال فيهمم الأنبياء قول
يباشرها بأنبياء عظام
كأن نواجذي ربيت بصخر
ولم يمرر بهنّ سوى كلامي^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ٩٠٧ - ٩٠٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٤١٣ - ١٤١٨.

ومعاني التفجع - كما أوضحت - حقل أصلي في الرثاء مستقل بمعانيه، وهو نقيض لحقل التصبر والتعزية، ولذا لا نجد للمعاني الداعية إلى التجلد والتعزي أثرًا في رثائه لأبويه لأن الشاعر المفجوع لا يكون إلا باكيًا، وإذا كانت المعاني المصورة للحرز تشهد على ما كان يملأ نفس الشاعر من حسرة وألم ساعة سماع النعي ونظم المراثية، فإن صورة التحسر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا جعل الشاعر المستقبل لحظة حاضر والتزم بأنه سينبذ كل مظاهر السرور ليتفرغ إلى حزنه، وهو التزام يجمع بين الوفاء وصدق الإحساس لارتباطه بالحاضر الأليم وإن كان تنبؤًا بالمستقبل:

لقد مسخت قلبي وفائك طائرًا

فأقسم ألا يستقر على وكن

كان دعاء الموت باسمك نكرة

فرت جسدي والسم ينفث في أنني

ضعفت عن الإصباح والليل ذاهب

كما فني المصباح في آخر الوهن

تئن ونصبي في أنينك واجب

كما وجب النصب اعترافاً على إن

فيا قبر واه من ترابك ليناً

عليه واه من جنادك الخشن

سابكي إذا غنى ابن ورقاء بهجة

وإن كان ما يعنيه ضد الذي أعني

وأحمل فيك الحزن حياً فإن أمت

وألقتك لم أسلك طريقاً إلى الحزن

وبعدك لا يهوى الفؤاد مسرة

وإن خان في وصل السرور فلا يهني^(١)

(١) س. ز/شرح: ص ٩٣٠ - ٩٤١.

هذا الالتزام بالحنن الدائم يظل مقصوراً على مراثيه التي كان فيها هو المفجوع، أما القصائد التي قالها معزياً فقد خلت من معاني التفجع، وكانت الدعوة فيها - خلافاً لما تقدم - إلى التجلد ونبذ الحزن والنحيب لقلة غنائهما ولما قد يشينان به المستسلم إليهما من بعد عن السداد:

واخْبُواهُ الْكَفَّانَ مِنْ وَرَقِ الْمَصْدِ

حَفَّ كَبْرًا عَنْ أَنْفَسِ الْأَبْرَادِ

وَاتْلُوا النُّعْشَ بِالْقِرَاءَةِ وَالتَّسْبِيحِ

بَبِيحٍ لَا بِالنَّحِيبِ وَالتَّعْدَادِ

أَسَفٌ غَيْرُ نَافِعٍ وَاجْتِهَادٌ

لَا يُوْدِي إِلَى غِنَاءٍ اجْتِهَادِ

طَالَمَا أَخْرَجَ الْحَزِينَ جَوَى الْحَزَنِ

نَ إِلَى غَيْرِ لَائِقٍ بِالسَّدَادِ

مَثَلُ مَا فَاتَتْ الصَّلَاةَ سَلِيمًا

نَ فَانْحَنِي عَلَى رِقَابِ الْجِيَادِ^(١)

وعندما تتراجع معاني البكاء يختفي حقل التفجع من المراثية ويصبح التأبين والتعزية والثناء على المعزى والدعاء له الحقول التي تبني عليها فنيا قصيدة الرثاء.

٣ - التأبين: وهو مجموع المعاني التي يتحول فيها الشاعر من البكاء على الميت إلى الثناء عليه وتعداد ما كان يتحلى به من فضائل، ويكمن الفرق بين التفجع والتأبين في كون الشاعر في الأول يجعل تصوير الحسرة التي ملأت النفوس شاهداً على إحساس الناس بمدى هول الفاجعة التي أصابتهم بموت المرثي، بينما يكون حديثه في الثاني، عن الفضائل والسخايا الحميدة التي رحلت معه سبيلاً إلى إشعار المتلقين بجلالة الخطب الذي حل بهم بموته إن كانوا لم يدركوا بعد فداحته.

(١) س. ز/ شروح: ص ٩٩٠ - ٩٩١.

وإذا كانت معاني التفجع تتخذ نفس المفجوع مجالاً لبروزها فإن معاني التأبين تتجه إلى ذات الميت نفسه، ويعتبر حقله بالقياس إلى البكاء مجالاً فنياً واسعاً لا يواجه فيه الشاعر أية صعوبة عند صوغ المعاني لاعتماده فيه على خبرته بالمليح ومعانيه، فالتأبين في حقيقته ليس إلا مديحاً يثنى فيه على الفقيد بصيغة الماضي كما نبه على ذلك بعض النقاد، ولذا عدوا الرثاء بالنظر إلى هذه الحقيقة نوعاً من المدح رغم أن التفجع فيه هو الأصل الذي يجب أن يعرف به.

ويبدو أن الشيخ كان يجده فنياً كالاعتبار أطلع في الرثاء من البكاء، فمعانيه تشغل حيزاً واسعاً في جل ما نظمه رثياً. وكعادة الشعراء الحذاق في مراعاة طبقة المدح وصناعته عند الثناء عليه، يبني الشيخ معاني التأبين على الفضيلة أو الفضائل التي تميز بها المفقود اجتماعياً من باقي الأخيار، فيخص الفقيه الحنفي أبا حمزة برثاء مازج يجعل فيه الفقيد الفقيه المجتهد الذي فاق كل أهل المذهب حتى صار خلقاً لأبي حنيفة، فلما رحل عجز الأحناف عن إقحام مخالفينهم:

قصده الدهر من أبي حمزة الأوفى

واب مولى حُباً وخدن اقتصاد

وفقيهاً أفكاره شدة للنوع

فما لم يشده شعر زياد

فالعراقي بعده للحجازي

ي قليل الخلاف سهل القياد^(١)

كما يجعله بفصحاته الخطيب الملين لأقصى القلوب والمحدث الحافظ الثقة، أما ورعه وزهده فقد شخصه في صورة الناسك الذي أنفق عمره يطلب العلم نبلاً وتخلقاً لا طمعاً في المكسب. والطريف أن الصورة النبيلة التي رسمها له في ثنائيه عليه ميّتاً، هي نفسها الصورة التي سيرسمها لنفسه بعد إعلانه عزلته:

(١) س. ز. / شروح: ص ٩٨٥ - ٩٨٧.

وخطيباً لوقام بين وحوش
علم الضاريات بر النقاد
راوياً للحديث لم يحوج المع
رؤف من صدقه إلى الإسناد
أنفق العمر ناسكاً يطلب العد
م بكشف عن أصله وانتقاد
ذا بنان لا تلمس الذهب الأح
مر زهداً في العسجد المستفاد^(١)

ولما كان شرف الانتساب إلى آل البيت مقترناً في عصر الشيخ بمسؤولية الجهاد
وتدبير شؤون المسلمين، اجتمع في رثائه المادح للأشراف العلويين الحديث عن سمو قدر
المرثي لدى الله وعن طهارته وورعه وتقواه بالتنبؤ به فارساً شجاعاً لم تمنعه حياة النعيم
التي كان يعيشها من أن يفوق في تصريف الرماح من خشن عيشهم من المحاربين:

ولا مثل فقدان الشريف محمد
رزية خطب أو جناية ذي جرم
فيا دافنيه في الثرى إن لحدّه
مقر الثريا فادفنوه على علم
ويا حاملي أعواده إن فوقها
سماوي سرفاتقوا كوكب الرجم
بكي السيف حتى أخضل الدمع جفنه
على فارس يرويه من فارس الدّهم
وبالله ربي ما تقلد صارماً
له مشبه في يوم حرب ولا سلم
ولا أمسكت يسرى عنائاً لفارة
كيسراه والفرسان طائشة العزم

(١) س. ز. / شروح: ص ٩٨٨ - ٩٨٩.

كريم حليم الجفن والنفس لا يرى
إذا هو أغفى ما يرى الناس في الحلم
تسور إليه الراح ثم تهابه
كان الحميا لوعة في ابنة الكرم^(١)

ويتضح من تلاعبه بدلالة النعش وبنات نعش في مزجه الرثاء بالمدح، وكذا من مبالغته الشعرية في تصوير طهارة نفسه وعزوفها عن المحرمات حتى في الحلم، أن بناء المعاني في هذا التأبين بناء تجويد فني قيل أن يكون رثاء انفعاليًا صائبًا. ويبدو هذا التأثير الواضح لمعايير الصناعة الشعرية أقوى في فائتته المشهورة التي رثى بها الشريف الموسوي والد الشاعرين الرضي والمرتضى، فقد حشد في تأبينه له كل ما يمكن أن يمدح به ممدح مثالي من فضائل، فقد كان الفقيد الجواد الكريم والطاهر الزكي نسبًا وعترة وفعلاً ونية، والفارس الذي أيتم رحيله الرماح والسيوف:

أودى قليت الحاديات كفاف
مال المسيف وعنبر المستاف
الطاهر الأبناء والأبناء والـ
أراب والأثواب والألاف
رغت الرعود وتلك هدة واجب
جبل هوى من ال عبد مناف
بخلت فلما كان ليلة فقده
سمح الغمام بدمعه الزراف
ويقال إن البحر غاض وإنها
ستعود سيقاً لجة الرجاف
نهب الذي غدت النوابل بعده
رعش المتون كليلة الاطراف

(١) س. ز. / شروح: ص ٩٥٠ - ٩٥٧.

وتعطفت لعب الصلال من الأسى
فألرُج عند اللهزم الرعاف
وثيقنت أبطالها مما رأت
أن لا تقومها بغمز ثقاف^(١)
ولا يجد هذه الأوصاف كافية فيجعله بمبالغته الشعرية لا يفرط في فضيلة الجود حتى
بعد موته، ويحله محل رضوان في الإشراف على أبواب الجنة، أما قبره فقد جعلته
الصناعة الشعرية ومبالغاتها - رغم احتراسه العقلي^(٢) في الاستعانة الشعرية بدعاوي
الشيعة العقدية - مزارًا تجزئ الصلاة الواحدة حياله عن مناسك الحج والعمرة كلها:

إن زاره الموتى كساهم في البلى
أكفان أبلج مكرم الأضياف
نبذت مفاتيح الجنان وإنما
رضوان بين يديه للإتحاف
الركب إنرك أجمون لزادهم
واللهج صادفة عن الأخلاف
تكبيرتان حيال قبرك للفتى
محسوبتان بعمرة وطواف^(٣)
وتبدو معاني التآين في رثائه لأبويه أخص وأبعد عن التنوع من حيث تعداد الفضائل،
فرغم تنويعه بوقار أبيه وحلمه ورجاحة عقله وشجاعته وكرمه وفصاحته في قوله:
فيا ليت شعري هل يخف وقاره
إذا صار أحد في القيامة كالعهن

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٦٤ - ١٢٧٤.

(٢) للقصور احتراسه بنسبة الزعم إلى غيره في قوله السابق: ويقال إن البحر غاض...

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٢٨٨ - ١٢٩٥.

حجا زاده من جرأة وسماحة
وبعض الحجا داع إلى البخل والجبن
أمولى القوافي كم أراك انقيادها
لك الفصحاء العرب كالعجم اللكن^(١)

يظل هذا النوع من البناء محدوداً في هذه الأبواب الثلاثة، بينما تتجه معاني
التأبين الأخرى إلى شيم سيجدها الابن أمدح للأب من غيرها هي: النفس والجسم
واللسان وعفتها في اليقظة والحلم، وكذا التقوى وصحة الدين وتتدخل المبالغة الفنية
لرسم صورة الورع هذه، فيصبح بعض ما يحكى عن أفعال الناس لقبجها كناية
يتحاشى بها اللسان التصريح، بينما يكون ما يحكيه عن أفعال أبيه لظهرها ألفاظاً
تعطرها نفحة العصمة فتجعل المسك دونها:

مضى طاهر الجثمان والنفس والكرى
وسهد المنى والجيب والذيل والردن
وما أكثر المثنى عليك ديانة
لو ان حمائاً كان يثنيه من يثني
ويكني شهيد المرء غيرك هيبه
وبقياً وإن يسأل شهيدك لا يكني
يصرح بقول بونه المسك نفحة
وفعل كامواه الجنان بلا أسن
فليتك في جفني موارى نزاها
بتلك السجايا عن حشاي وعن ضبني^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ٩١١ - ٩٢٤.

(٢) نفسه: ص ٩٠٩ - ٩٣٦. وقد التفت الشاعر في الأبيات من الحديث عن أبيه الهالك بصيغة الماضي إلى مخاطبته.

والمعنى الأخير تشخيص فني بارع لظهر سجايا الأب التي صارت أسمى من أن تهان وتدنس بتمني حشايا الابن قبراً لصاحبها. ويتردد مثل هذا التزويه الفني في قوله رائيًا أمه:

واكبر أن يرثيها لسانى
بلفظ سالك طرق الطعام

ومقصوده أنه ينزهها عن أن ترثى بشعر يتلفظه اللسان الذي يمر عليه الطعام^(١). وما يلفت الانتباه كون معاني التآبين في رثائه لأمه تقل قلة ملحوظة في الميمية وتختفي من اللامية، ورغم كثرتها النسبية في رثائه لأبيه يبدو حقلها ضيقاً بالقياس إلى ما قاله معزياً، وهو تفاوت يدل على أنه كان يجد التعزية المجال الأنسب فنياً للرثاء المادح، بينما يكون البكاء والتفجع الأنسب في الرثاء الانفعالي الصادق.

وتختص تعزيته في ابن المهذب بخلوها من التآبين والتفجع في صورتها الصريحة، واكتفاء الشاعر فيها بالاعتبار والموعظة، والتفسير الذي نجده لذلك أنها منزلة وسطى بين الرثاء الباكي الذي يكون الشاعر فيه مفاجئاً، والتعزية التي يكون فيها مجاملاً، وأعني بذلك أن الاختصار على الاعتبار دون التآبين، يعود إلى أن الشاعر - وإن لم يكن قد تحسر وتآلم لموت المرثي - تأثر تأثراً فكرياً لنهاية الإنسان المغرور، فتجاوز التفجع إلى التأمل الفلسفي الحزين في مصير الأحياء الذين تغرهم الدنيا فتزين لهم الحياة وتشغلهم زمناً عن إدراك حقيقة النهاية التي تنتظرهم ثم تذيقهم علقمها وهم له كارهون.

وتبدو لزوميته في رثاء الوزير المغربي نموذجاً مكتملاً لما يمكن أن يبلغه تأثير الرثاء الصادق في العقول والنفوس ولو لم يوفر له صاحبه عناصر التجويد الفني التي يحرص الشعراء الحذاق على تجميعها في قصائدهم، فقد جمع الشيخ في هذه اللزومية بين لوعة التفجع وحكمة التأمل وصدق التآبين دون أن يتجاوز في ذلك كله سبعة أبيات:

(١) انظر شروح السقط: ص ١٤١٧. وانظر البيت في: ١٤١٧

ليس يبقى الضرب الطويل على الدهر
ر ولا نو العباله الدرعايه
يا أبا القاسم الوزير ترحد
ست وخلفتني ثفال رحايه
وتركت الكتب الثمينه للذا
س وما رحبت عنهم بسحايه
ليتني كنت قبل أن تشرب المو
ت أصيلاً شربته بضحايه
إن نحتك المنون قبلي فإني
منتحاها وإنها منتحايه
أم دفر تقول بعدك للذا
نق لا طعم لي فإين فحايه
إن يخطئ النذب اليسير حفيظا
ك فكم من فضيلة محايه^(١)

إن لغة المقطوعة رغم هدوئها الظاهر تخفي انفعالاً حاداً ينبئ بأن الشيخ كان فيها بحزنه مهيناً لنظم مطولة مجودة يكمل فيها صدق العاطفة قوانين الصناعة، وهو ما لم يقدم عليه، فقد اكتفى بهذه الأبيات القليلة للتعبير عن حزنه ووفائه^(٢)، ولا نستغرب ذلك، فالشيخ عند نظمه هذه اللزومية كان قد طلق الشعر المجود واكتفى بالنظم، وقصّرها تمسكاً ضمنياً بموقفه الرافض للشعر وتنبية على أنها وإن كانت من الموزون زفرات إنسانية فرضها الوفاء، لا رثاء فني أملتة قوانين الصناعة الشعرية.

(١) اللزوم: ٦٥٢/٢ - ٦٥٣.

(٢) انظر مقالته: الوزير المغربي وأبو العلاء المعري / مجلة الفكر العربي / عدد ٢٥ - يناير / فبراير ١٩٨٢ - السنة الرابعة / معهد الإنماء العربي - بيروت: ص ٢٧٤.

٤- التصبير والتودد: تعتبر التعزية الحقل الذي يوجه فيه الشاعر المعاني نحو مخاطب ثان غير الميت هو المعزى المفجوع، والملاحظ أن كثيرًا من قصائد الرثاء في عصور المحدثين كانت ثمرة للمكانة الاجتماعية التي يحتلها قريب الميت ولعلاقة الشاعر به، أما الميت نفسه فلا يشترط الشاعر فيه أكثر من أن يكون قريبًا للمعزى، ولذا يتشابه الأموات في معظم قصائد التعزية ولا يتفاضلون إلا تبعًا للمفاضلة بين المعزين، لأن التودد إلى المعزى الحي لا الحزن على المرثي الميت، يكون في الغالب هو السبب في نظم المرثية، رغم أن الشعراء يتصنعون الحزن في مثل هذه القصائد ويزعمون أن حسرتهم على الميت هي التي تجعلهم يرثونه:

وقالوا ما يمسك من مصاب

عداك الأهل والأب والقبيلة

فقلت وهل جناني منه خال

إذا ما ناب تربًا أو خليلاً^(١)

غير أننا لا نعدم تعازي تكون فيها مكانة الميت أعلى من مكانة المعزى أو مكافئة لها فتخص بأسلوب شعري متميز في بناء المعاني. إن ظهور المعزى باعتباره شخصًا ثالثًا في قصيدة الرثاء يفرض على الشاعر أن يزاوج فيها بين مجموعتين من المعاني يخصه بإحدهما ويخص بالآخرى الميت، وتكون المواساة والدعوة إلى التجميل بالصبر عادة المعاني التي يختارها الشعراء في التعزية، وما ورد منها في مراثي الشيخ كان يعد استيفاء لمعاني الرثاء الأخرى كلاً أو بعضاً كقوله في خاتمة رثائه لأبي حمزة داعياً لأخيه بطول العمر:

والثريا رهينةً باجتماع الشـ

شمل حتى تعد في الأفراد

(١) ديوان مهيار: ٦/٣.

والطبيب الطبيب من ليس يغتر

— ربكون مصيره لفساد^(١)

والتصبير في الأبيات مبني على مخاطبة العقل والدعوة إلى الاعتبار من خلال
تذكير المعزى بأن الحقيقة التي يجب أن يدركها كل ذي لب، أن الأحياء ظاعنون وأن
الفناء نهايتهم. وفي رثائه لابن المذهب يبني التأسية على مخاطبة عقيدة المعزى وإيمانه
من خلال دعوته إلى التعزي بالأبناء الخمسة الذين خلفهم الفقيد، وتسليم الأمر إلى
الله والرضى بالقضاء والقدر خيره وشره، وترغيبه في الأجر الذي يناله كل مؤمن
سلم أمره إلى الله في ما نابه، وما يجمل النفس ويعزيها أن الرحمة تؤنس الفقيد
في قبره:

فيا أخا المفقود في خمسة

كالشهب ما سلاك عن فقده

جاءك هذا الحزن مستجيباً

أجرك في الصبر فلا تجده

سلم إلى الله فكل الذي

سألك أو سرك من عنده

لا يعدم الأسمر في غابه

حتفاً ولا الأبيض في غمده

إن الذي الوحشة في داره

تؤنسه الرحمة في لحده^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠٠١ - ١٠٠٥.

(٢) نفسه: ص ١٠٢٥ - ١٠٢٧.

والملاحظ أن معاني التصبير هذه أتت كما ذكرت في خاتمة الرثاء، وهو مكانها المنطقي في التعزية لأن تأثيرها المطلوب لا يمكن أن يكون قوياً إذا ما أتى بها الشاعر في غير الخاتمة وخرج منها إلى معان أخرى كالتأبين أو تهويل الخطب، لكن ما يجدر التنبيه عليه أن مجيئها في الخواتيم اعتمد على براعة استهلال أنبأت بها رغم كونها معاني عامة لا يخص فيها الشاعر المعزى بالخطاب، وأقصد قوله في افتتاح رثائه لابن المهذب:

أحسن بالواجد من وجده
صبر يعيد النار في زنده
ومن أبى في الرزء غير الأسى
كان بكاه منتهى جهده^(١)

وقوله في داليتة المشهورة:
غير مجد في مئتي واعتقادي
نوح بأك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعي إذا قي
س بصوت البشير في كل ناد^(٢)

وتأخذ التعزية في رثائه للشريفيين العلوي والموسوي منحى آخر يصبح فيه الشاعر عوض تأسيته للمعزى مصبراً نفسه وكل الناس، ولا يستعصي الصبر، فالعزاء يسرع إلى قلوبهم عندما ينظرون إلى من خلفهم الفقيد، وإلى الفضائل التي يتحلون بها وليس يموت - وإن مات - من تظل فضائله حية بحياة خلفه:
أبي السبعة الشهب التي قال إنها
منفذة الأقدار في العرب والعجم

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠٠٦ - ١٠٠٧.

(٢) نفسه: ص ٩٧١.

فكل وليد منهم ومجرب
لنا خلف من ذلك السيد الصتم
مفاقرهم تيجانهم وحباهم
حمائلهم والفرع ينمى إلى الجذم
مناجيد لباسون كل مفاضة
كان غديرًا فاض منها على الجسم
كما إذا الأعراف كانت أعنة
فمغنيهم حس، الثبات عن الحزم^(١)

والأبيات كما هو واضح مديح صريح لا يتميز فيه المدحون إلا بكونهم معزين، ويستخلص من هذا الأسلوب في الثناء على المعزى داخل الرثاء أن الشاعر سلك طريقتين في التعزية: أولاهما تعتمد على دعوة المعزى إلى التحلي بالصبر والتعزي يكون الموت نهاية كل حي، بينما تعتمد الثانية على التودد إليه بالثناء عليه والتنويه بفضائله من خلال جعل الخلف بفضائلهم عزاء عن الفقيد، بل إن المرثي يصبح في تعزية التودد كأنه لم يخلق إلا ليخلف أبناء فضلاء لا يستطيع الشاعر السكوت عن مدحهم، كما يتبين من تعزيته الشريفين الرضي والمرضى عن أبيهما:

أبقيت فينا كوكبين سناهما
في الصبح والظلماء ليس بخاف
مثنائين وفي المكارم أرتعا
مثنائين بسؤدد وعفاف
قديرين في الإرداء بل مطرين في الـ
إجداء بل قمرين في الإسفاف

(١) س. ز. / شروح: ص ٩٥٧ - ٩٦٦.

رزقا العلاء فاهل نجد كلما
نطقا الفصاحة مثل اهل ديار
حلفا ندى سبقا وصلى الاطهر الـ
مرضئى فيا لثلاثة أحلاف
انتم ذوو النسب القصير فطولكم
باد على الكبراء والاشراف
والراح إن قيل ابنة العنب اكتفت
باب عن الاسماء والأوصاف^(١)

ولا يكتفى الشاعر بمدح الشرفين ولكنه يخرج كشأن شعراء المديح إلى الثناء
على قومهما وأبائهما، ولأمر ما لم يجد الشاعر الوافد على بغداد أفضل من شيمة
الجود والكرم للتنويه بهم. ولتحول التعزية إلى مدح تجد المبالغة مكاناً لها في أبيات
التودد، فجد الشريفين لجلاله تكاد تعده النفوس نبياً:

ما زاغ بيتكم الرفيع وإنما
بالوجد أدركه خفي زحاف
ويخال موسى جدكم لجلاله
في النفس صاحب سورة الأعراف
الموقدي نار القرى الأصال والـ
أسحار بالاهضام والاشعاف
وقدورهم مثل الهضاب رواكداً
وجفانهم كرحيبة الأفياف
من كل جائشة العشي مفيئة
بالمير خير مرافد وصحاف^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٩٧ - ١٣٠٢.

(٢) نفسه: ص ١٣٠٣ - ١٣٠٥.

ويشغل التودد المادح في هذه الفائية تسعة وعشرين بيتاً (٢٩) من ثمانية وستين (٦٨) أي ما يقارب نصف المراثية، وهو حيز واسع يمكن أن يعد وحده إذا فصل عن الرثاء مدحة مستقلة بنفسها، ويزيدها التباساً بالمديح أنه ختمها كما كان الطائي يختم مدائحه بوصف شعره معتبراً قصيدته هذه هدية خص بها الشريفين وإن جعلها أقل من أشعارهما:

يا مالكي سرح القريض أتتكما
مني حمولة مسنتين عجاف
أوضعت في طرق التشرف سامياً
بكما ولم أسلك طريق العافي^(١)

وقد عد البطليوسي القصيدة مدحاً مهدى إلى الشريفين، ولا يبدو أن الشيخ كان غافلاً عن سمة المديح التي هيمنت على مراثيته هذه وعلى مراثيته الميمية في الشريف أبي إبراهيم العلوي، فقد صرح في خاتمة الفائية بأنه قالها مقرباً إلى الشريفين، وكان استهلاله الميمية بقوله:

بني الحسب الوضّاح والشرف الجمّ
لساني إن لم أرث والدكم خصمي

إنباءً بأنه سيجعل التعزية ماحة. ومن الرثاء الذي نبه النقاد على صعوبته^(٢) القصائد التي يكون فيها المعزى الخلف الذي سيتولى الخلافة أو الرئاسة بعد أبيه أو أخيه، لأن الشاعر يكون فيها ملزماً بالجمع بين التعزية والتهنئة لتناقضهما، والشيخ في جمعه بين التهنئة والمديح في هذين المراثيتين، كان ينزل نفس الصعوبة، وإذا كانت منافسة الشريفين لأبيهما في الشهرة والمكانة الاجتماعية قد سوغت إنهاء المراثية بمحكما ورسم القصيدة باسميهما في قوله:

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣١٨ - ١٣٢٠.

(٢) العمدة: ١٥٥/٢.

ساوى الرضى المرتضى وثقاسما

خطط العلى بتناصف وخصاف^(١)

فإن إحساسه برفعة قدر الشريف العلوي المرتضى في الميمنية بالقياس إلى أبنائه
قد جعلته يسكت بعد تسميته عامداً عن ذكر أسمائهم رغم تعليله ذلك بقوله:

فإن كنت ما سميتهم فنباهة

كفتني فيهم أن أعرفهم باسم^(٢)

ويعود عامداً إلى تأبينه ومدحه مرة ثانية بعد أن كان قد خرج إلى منحهم:

فوارس حرب يصبح المسك مازجا

به الركض نفعاً في أنوفهم الشم

فهذا وقد كان الشريف أبوهم

أمير المعاني فارس النثر والنظم^(٣)

هذا التودد إلى المعزى والثناء عليه لا نجده في رثائه للفقير أبي حمزة ولابن
المهذب، فكل ما ناله أخو الفقيه وأخو الشريف من الشاعر في القصيدة الدعاء^(٤) لهما
ببيتين، بينما كان في تصديره لهما صريحاً، وخلافاً لذلك أسهب في مدح الرضى
والمرتضى وأبناء الشريف أبي أحمد الموسوي وهو يعزهم، ولكنه لم يدعهم إلى
التصبر ولا لمح إلى أنهم جازعون غير متماسكين.

والتفسير النقدي الذي نجده لذلك أنه كان ينظر إلى المكانة الاجتماعية للمعزى
فيمسك عن مدحه مكثفياً بدعوته إلى الحلم وحثه على الصبر إذا كان مغموراً،
ويسهب في مدحه إذا كان من الرؤساء منزهاً إياه ضمناً عن أن يكون ممن يخف

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣٠١.

(٢) نفسه: ص ٩٥٨.

(٣) نفسه: ص ٩٦٥.

(٤) نفسه: ص ١٠٢٥ - ١٠٢٦ و ١٠٠١.

حلمه فيحتاج إلى من يصبره ويعرفه بما يليق به. ويدل على عدم استحسانه التصبير في التعازي عند مخاطبة الرؤساء وأهل الفضل قوله لخاله معتذراً بعد تذكيره إياه بأن الجزع لا يرد قتيلاً وأن الأسف لا يحيى من غدا بسيف المنية قتيلاً، وإسهابه في وعظه وتصبيره: (وأما سيدي أطال الله بقاءه فلولاً أن السنة جرت بالعزاء عند الأرزاء لما فغرت لذلك فما، ولا أطلقت في الموعظة كلما، لأنه أدام الله عزه أعلم بصروف الأيام وأعرف بمصارع الأنام، وإنما أنا في ما قلت كمهد إلى أهل يبرين جراباً من رمل، وغاد يأمر بالادخار كراديس النمل)^(١).

٥ - الدعاء: وهو من المعاني التي يميل بعض الشعراء إلى ختم المراثي بها، والغالب فيها أن تكون للميت بالسقيا والرحمة، وقد تكون للمعزين أيضاً. وما جاء من الأدعية في مراثي الشيخ يجمع بين ذلك كله، فقد ختم رثاءه لأمه بقوله داعياً لها بالسقيا:

سقتك الفانيات فما جهام

أطل على محلك بالجهام

وقطر كالبهار فلست أرضى

بقطر صاب من حلل الغمام^(٢)

وختم رثاءه لابن المذهب بدعائه لأخيه المعزى في قوله:

لا أوحشت دارك من شمسها

ولا خلا غابك من أسده^(٣)

ويختار في ثالثة أن يجمع بين الدعاء للميت والدعاء للمعزى فيختتمها بقوله:

فاله يرحم من مضى متفضلاً

ويقيقك من جزل الخطوب وشختها

(١) رسائله / عطية. ص ٢١٠.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٤٧٥.

(٣) نفسه: ص ١٠٢٧.

ويطيل عمره للصديق فطوله

سبب إلى غيظ العدة وكبتها^(١)

وينبئ اطراد مجيء الدعاء في أخراييات المراثية بأن الشيخ كان يجد النهايات
أوالأبيات الخاتمة أنسب له من غيرها، لكن قوله في رثائه لأبي حمزة قبل نهاية
القصيدة بسنة أبيات:

فليكن للمُحسِّن الأجل المم

ددود رغما لأنف الحساد

وليطب عن أخيه نفساً وابناً

ء أخيه جرائح الأكباد^(٢)

قد يفسر بأنه عدم التزام بهذا التقليد، لكن هذا التفسير يضعف عندما ندرك أن
هذا الذي ورد من الدعاء ظهر في أول مقطع التعزية والتصبير، والتعزية تكون خاتمة
المراثية وآخر أقسامها، وفي ذلك ما يفيد أن الدعاء إذا أتى في الرثاء يكون دائماً إعلاناً
بختم القصيدة وإن تعددت أبيات الخاتمة ومعانيها.

٦ - شعيرة المراثي بين قوانين الصناعة وصدق الانفعال: يذكر ابن العديم نقلاً
عن أبيه أن أبا العلاء (كان يعجبه قصيدة التهامي التي يرثي بها ولده)^(٣)، وأنه كان
لا يرد عليه أحد من أهل العلم إلا ويستنشده إياها لإعجابه بها. ويشير إلى أن هذا
الشاعر زار معرة النعمان ودخل على أبي العلاء فاستنشده إياها فأنشدها، فقال له:
أنت التهامي، فقال: نعم، وكيف عرفتني؟ فقال: لأنني سمعتها منك ومن غيرك فأدركت
من حالك أنك تنشدها من قلب قريح فعلمت أنك قائلها^(٤). وهو خبر ذو دلالية نقدية

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠٣٥

(٢) نفسه: ص ١٠٠١.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٤.. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥١.

(٤) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٤.

عميقة لأنه لا يكشف عن نوع المراثي التي كان يستحسنها أبو العلاء فحسب، ولكنه يبرز أيضًا إشكالية الصدق والتصنع في قصيدة الرثاء ويفسر الشحوب النسبي الذي شاب معظم مراثيه بالقياس إلى قوة مدائحه وباقي أغراض السقط الأخرى.

إن إعجاب الشيخ بقصيدة التهامي كان مقترنًا بكونها في رثاء ولده أي بكونها تفجعًا لا يجد بينه وبين نفوس المتلقين حجابًا لأن بكاء الأب على ابنه الهالك لا يمكن أن يكون إلا بكاء صادقًا. وقد وقف المبرد مستغربًا أمام مقطوعة لشاعر يرثي فيها ابنة أخيه - وكان قد تنبأها والفها - ويقول حامدًا الموت الذي أخذها وإن الله رحيلها:

قد كنت أخشى عليها أن تقدمني
إلى الحمام فيبدي وجهها العدم
فالآن نمت فلا همٌّ يؤرقني
يهذا الغيور إذا ما أودت الحرم
للموت عندي أياد لست أنكرها
أحيا سرورًا وبى مما أتى الم^(١)

ورغم إدراك المبرد للدلالة الاجتماعية لهذا السرور الحزين في المراثية أحس بأن معانيها لا تعبر عن الجزع والحزن اللذين يجب أن تبني عليهما المراثي، ولذا لم يتردد في وصفها بقوله: (وهذه المراثية ليست مما يقع مع الجزع القراح والحزن المفرط، ولكنه باب للمراثي يجمع إفراط الجزع وحسن الاقتصاد)^(٢)، ولا يجتمع هذان في رثاء رقيق مؤثر لأن الرثاء نوح وبكاء قبل أن يكون تأبينًا واعتبارًا. وقد أدرك بعض الشعراء دلالة البكاء في فاجعة الموت فجعل الرثاء نوح الشاعر:

وأشارك النواح فيك بأنني
أرثيك فالتأبين نوح الشاعر^(٣)

(١) الكامل: ٢٠/٤.

(٢) نفسه: ٢٠/٤.

(٣) ديوان مهيار: ٣٤٧/١.

لكن شبهة التكلف والتصنع كانت تلاحق الرائيين المتباكين إذا كانوا ممن لم
يمسهم المصائب، وكان نفيها مما حرص عليه بعض الشعراء وهو يرثي:

فلا بُدَّ كَيْنَكَ مِنْ فُؤَادٍ نَاصِحٍ

في الحزن إن جفن بكى متصنعا^(١)

إن رقة الرثاء وتأثيره لدى الشيخ سمة فنية انفعالية لا يحققها فحسب كون
الشاعر الراثي نفسه هو المفجوع، ولكن كونه هو المنشد، وكأن الشاعر الناقد يلمح
بذلك إلى أن عمر الحرارة الفنية والانفعالية القصوى التي يمكن أن يحس بها المتلقي
في المراثية قصير، لأن المنشدين بعد موت الشاعر الراثي القريح القلب لا يستطيعون
التعبير عن نفس الحرارة مهما كان حذقهم بصناعة الإنشاد.

وإذا كانت اللوعة والحزن الصادقان وحدهما لا ينتجان رثاءً فنياً مقبولاً إذا كان
المفجوع غريباً عن صناعة الشعر، فإن انتساب الراثي إلى هذه الصناعة لا يستطيع
هو الآخر أن يضمن للشاعر بلوغ التأثير العاطفي الذي يجب أن يتوافر في المراثي
إذا لم يكن هو المفجوع المتألم، فالصناعة وحدها قرصاً للشعر كانت أم إنشاداً، لا
تكفي لانتاج رثاء انفعالي مؤثر لأن الحزن الصادق شرط في تحقيق هذا التأثير. ويبدو
أن الشاعر الضرير الذي كان بحذقه وخبرته بقوانين الصناعة قادراً على توفير كل
عناصر التجويد لقصائده، كان يحس بالعجز عن أن يوفر للمراثية الرقة المؤثرة التي
كان يجدها في مراث نظمها أصحابها تحت وطأة الجزع والحسرة، لأنه رغم الحزن
الذي يبديه فيها لم يذق ألم المكابدة التي تجعل الانفعال في الشعر صادقاً فمؤثراً.

ويستشف من العدد القليل الذي وقفت عنده مراثيه أن غرض الرثاء لم يكن
يحرك شاعريته، بل إننا نجد في أبيات بعض تعازيه وفي الرسالة التي عزي بها خاله
ما ينبئ بأنه كان ينفر من هذا الغرض ويتحاشى القول فيه، فمطلع ميميته في رثاء
الشريف الرئيس أبي إبراهيم العلوي يوحي بأنه لم ينظم هذه المراثية إلا بإيعاز مباشر

(١) ديوان مهيار: ١٨٩/٢.

أو غير مباشر من أبناء الفقيد^(١). والرتاء بطلب من خلف الميت طريق استغرب بعض الدارسين^(٢) خروج الشعراء إليه في عصر الشيخ رغم صراحة التكلف والتصنع فيه. ويقوي ما ذهبنا إليه أن الثانية التي عزى بها أحد أصدقائه كانت اعتذاراً عن تأخره في التعزية لم يخرج منه إلى ما يلحقها بالرتاء الصريح إلا في خاتمتها^(٣)، وقد بدا فيها الشيخ كالكاره لما عده واجباً اجتماعياً لا تسمح هموم النفس بالتفرغ إليه:

يا راعي الود الذي أفعاله
تفني بظاهر أمرها عن نعتها
لو كنت حياً ما قطعتك فاعتذر
عنى إليك لخللة بأمتها
ولقد شركتك في أساك مشاطراً
وحللت في وادي الهموم وخبتها
وكرهت من بعد الثلاث تجشمي
طرق العزاء على تغيير سمتها
وعلى أن أقضي صلاتي بعدما
فانت إذا لم أقضها في وقتها^(٤)

ويبدو تضايقه من هذا السلوك الاجتماعي أوضح في قوله معتذراً لخاله عن تأخره في تعزيته عن أخيه: (وأنا معذر لا أزال أعتذر، وإنما أخر كتابي إلى هذه الغاية أنه لم يبق لي بعد ذلك الشاب رحمه الله لب ممل ولا لبيب مستمل... ولولا أن يظن أدام الله عزه أن التقصير عن المفترض قد بلغ إلى هذه الحال لأزمت حجراً وعددت السكوت متجراً... أنا مخطئ مقصر وبسيدي أدام الله عزه وتفضله أنتصر، والتعزية

(١) كما يستشف من قوله في مطلعها: بني الحسب والوضاح والشرف الجم... لسانى إن لم أرث والدكم خصي. س. ز / شروح ص ٩٤٩

(٢) انظر الحياة الأدبية في الشام: ص ٧٩.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٠٣٥.

(٤) نفسه: ص ١٠٢٨ - ١٠٣٢.

في ثلاث بين الغرباء وفي حول عند القرباء، وإذا لم تمض السنة فالبكاء على رأي لبيد سنة، وما أجدرني ببكاء الدهر لا ببكاء سنة ولا شهر^(١).

وهذا العزوف الخفي عن التعازي والتشكيك الضمني في قدرة الشاعر غير المفجوع على المجيء برثاء معجب، كان كما ذكرت وراء قلة ما نظمه من هذا الفن، كما كان وراء تفاوت أساليبه وتأرجحها بين ما يبدو رثاء رقيقاً مؤثراً وتعازي هادئة لا تخلو لغة بعضها من فتور وبرودة. وقد أربك تفاوت لغته الشعرية في مراثيه النقاد المحدثين فتعددت المعايير التي قوموا بها جودتها واختلفت أحكامهم، فوصف بعضهم^(٢) الشيخ بأنه أمة وحده في الرثاء لجمعه فيه بين التفجع وتعداد المناقب والتصوير الفني والطرف النادرة من الحكم والأمثال، وعد داليته في أبي حمزة فلتة من فلتات الدهر وأجمل ما أنشد لعمقها الفلسفي^(٣)، وداليته في ابن المهذب معرضاً أبرز فيه أدبه وعلمه وبراعته وعمق تفكيره، وعد بعضهم هاتين القصيدتين منتهى ما بلغه الشيخ في جودة الرثاء لخروجه فيهما إلى أفاق جديدة جعل فيها هذا الفن بكاء على الإنسانية جمعاء بعد أن كان بكاء على الأشخاص^(٤).

ويتضح من حديث جل النقاد عن رثائه أن اهتمامهم به انصرف إلى نزعته الفلسفية الناضجة وإلى ما تضمنه من رؤى واضحة في تأمل ثنائية الموت والحياة، وإلى تكملة اتجاه أبي العتاهية والمتنبي في بسط الحديث عنهما وارتفاعه بنظرته في فلسفتها إلى أفق شاسع. أما عاطفة رثائه فقد عدها بعضهم ناقصة لغلبة التكلف^(٥) عليه في ما حقه أن يكون تفجعاً حزيناً، بينما وصف بعضهم رثاءه لأمه بأنه حزن عميق. وبالحق شوقي ضيف في تصور صدقه في رثائه فعد أروع ما في سقط الزند

(١) رسائله / عطية: ص ٢١١ - ٢١٢.

(٢) الجاسع في أخبار أبي العلاء: ١٠٧١/٢.

(٣) انظر: لوحة من شعر أبي العلاء / د. أحمد درويش / صحيفة أخبار الأدب - عدد ٣١/١٤٢ مارس ١٩٩٦ - مصر.

(٤) الحياة الأدبية في الشام: ص ٩٠.

(٥) تجديد نكرى أبي العلاء: ص ١٢٠، ١٩٨ - ١٩٩.

مراثيه لأنها فصلت من ذات نفسه^(١). لكن حدة الحزن وعمقه وصدق العاطفة ظلت لديهم بعيدة عن أن تكون هي المعيار المحكم في تصور جودة رثائه بل والمراثي مطلقاً، فالإعجاب بما نظمه في هذا الغرض اقترن بما تضمنته معانيه من رؤى فكرية وتأمل فلسفي في حقيقة الوجود.

ويتضح من الرجوع إلى أقدم الدراسات التي تناولت مراثيه، أن أحكام طه حسين كانت الأصل النقدي الذي صرف نظر النقاد اللاحقين عن البعد الانفعالي العاطفي لهذا الفن، وليشغلهم ببعده الفكري التأملي جزم الناقد في وقت مبكر بأن إجادة أبي العلاء لفن الرثاء تنحصر في داليتيه اللتين رثى بهما الفقيه الحنفي وأبن المذهب ويز بهما شعراء هذا الفن جميعاً في الجاهلية والاسلام^(٢)، وبأن العرب لم ينظموا في جاهليتهم وإسلامهم ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبلغ الدالية الأولى في حسن الرثاء^(٣). والعلة في إعجابه بها حزنها الهادئ المطمئن الذي منعه من إظهار الجزع الذي يذهب بوقار الفيلسوف، واشتراك عقله وقلبه في تأليف ما قاله.

أما الدالية الثانية فالسر في استجاذته لها أنها كادت لا تكون إلا قصيدة نظمت في فلسفة الموت إذ ليس فيها بيت إلا وهو يصلح لأن يكون مثلاً سائراً وحكمة جارية على الألسنة^(٤). وهو باحتكامه إلى المعيار الفكري في تصور جودة الرثاء يناقض أبا العلاء الذي يعتبر حدة الحزن وحرارة الانفعال في المراثي المعيار الأنسب لتقويمها، ويعد العقل والعنصر الفكري في الرثاء وفي الشعر مطلقاً - رغم اعتماده عليه - غير حاسم في توجيه الجودة وتحديد مظاهرها، لأن الغريزة هي المحكمة في كل ذلك^(٥).

وقد نجم عن هذا الإعجاب بالعمق الفكري في ما استجاده طه حسين من رثائه استضعافه للمراثي التي رثى بها أبويه، فالإجادة - في رأيه - قد أخطأت في رثائه

(١) عصر الدول والإمارات - مصر والشام / شوقي ضيف: ص ٦٥٤ / نقلاً عن النقد الأنبي الحديث: ص ٥٦.

(٢) تجديد نكرى أبي العلاء: ص ٢٠١

(٣) نفسه: ص ١٩٩.

(٤) نفسه: ص ٢٠١

(٥) انظر ما تقدم: ٩٥/١.

لأبيه لأنه قال القصيدة وهو طفل لم ينضج عقله ولم تتكون فلسفته ولا ظهر نبوغه وعواطفه^(١)، والتكلف والاهتمام بإتقان الصناعة دون إظهار العواطف قد تغلبا عليه في رثائه لأنه قاله في مرحلة انتقال من طوره الشعري الثاني إلى الثالث قبل أن تمتاز فلسفته وتبين^(٢)، والقصور الفكري والعاطفي الذي يتسم به ما استضعفه الناقد من رثائه يعود في رأيه إلى أنه نظم في طوره الشعري الأول والثاني أي قبل أن ينتقل إلى الطور الثالث، لأن شعر هذا الطور الأخير الذي ظهرت فيه شخصيته وعواطفه هو شعره الجيد حقاً لديه^(٣).

والملاحظ أن طه حسين بحديثه عن الأطوار الثلاث^(٤) يحكم على مرثي الشيخ المستجادة بأنها وليدة مرحلة العزلة التي عدها مرحلة النضج الشعري والفكري، وهو وهم مضلل يردده أن مرثيته في أمه اللتين كانتا من بين آخر ما نظم من السقطيات هما آخر ما نظم من الرثاء من حيث هو فن شعري له قواعده وأصوله الفنية.

أما في مرحلة العزلة فالقطعة الوحيدة التي تذكر بها الشيخ هذا الفن لزومية قصيرة عنصر الشعر فيها شاحب كباقى اللزوميات لأنها كانت زفرة إنسانية حقيقية استعارت من الشعر وزنه وقافيته دون باقي مكوناته فلم تجد لها مكاناً في رثائه الفني، وظلت أهميتها محصورة في دلالتها الفكرية والتاريخية^(٥).

إن المقارنة السريعة بين ما استجاده الناقد من مرثيه لمعانيها الفلسفة العميقة وبين رثائه لأنه الذي استضعفه لافتقاره إلى هذا النوع من المعاني، تكشف عن أن الحرارة العاطفية التي أعجب بها الشيخ عند سماعه رثاء التهامي لابنه، إنما تظهر في مثل قوله رثاءاً أمه:

(١) تجديد نكرى أبي العلاء: ص ١٩٨، ١٢٠ - ١٢١.

(٢) نفسه: ص ١٩٩.

(٣) نفسه: ص ٢٠٨.

(٤) نفسه: ص ١٨٢ - ١٨٩.

(٥) أهمل طه حسين وجل النقاد هذه القطعة التي رثى بها أبا القاسم المغربي فلم ينفوا عنها في دراستهم لمرثيه، وقد استغرب إحسان عباس مجيئها في اللزوم. انظر مقالته: الوزير المغربي وأبو العلاء للعري / مجلة الفكر العربي / عدد ٢٥ - يناير / فبراير ١٩٨٢ - السنة الرابعة / معهد الإنماء العربي - بيروت: ص ٢٧٤.

خُلُو فؤادي بالموودة إخلال
 وإبلاء جسمي في طلابك إبلا
 ولي حاجة عند المنية فتكها
 بروحي والأهواء مذ كن أهوال
 دعا الله أما ليت أني أمامها
 دعيت ولو أن الهواجر اصال
 مضت وكانني مرضع وقد ارتقت
 بي السن حتى شكل فودي أشكال
 أراضي الكرى أني أصبت بناجذ
 ألا إن أحلام الرقاد لخلال
 وبين الردى والنوم قريى ونسبة
 وشئان برء للنفوس وإعلال
 إذا نمت لاقيت الأحبة بعدما
 طوتهم شهوُر في التراب وأحوال^(١)

أما داليتة في ابن المذهب التي ذكر الناقد أن الشيخ بز بها شعراء الرثاء جميعاً
 في الجاهلية والإسلام فبرودتها لا تخفى عن له أيسر حس شعري وإن استحسن
 العقل عمقها ونفسها الزهدي في مثل قوله:

تجربة الدنيا وأفعالها
 حُتت أخوا الزهد على زهده
 إن زمانني برزاياه لي
 صيّرني أمرح في قده
 كأننا في كفه ماله
 ينفق ما يختار من نقده

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٨٥.

لو عرف الإنسان مقداره
لم يفخر المولى على عبده
أضحى الذي أجل في سنه
مثل الذي عوجل في مهده
ولا يبالى الميت في قبره
بنظمه شيء أم حمده
وحالة الباكي لأبائه
كحالة الباكي على ولده
ومجده أفعاله لا الذي
من قبله كان ولا بعده^(١)

وخصيصة الهدوء والبرودة هذه سمة تشترك في الاتسام بها تعازيه كلها خلافاً
لمراثيه في أبيه وأمه، والحديث عنها ليس اتهاماً للشيخ بالتقصير في الرثاء والإخلال
بما تتطلبه قوانين الصناعة الشعرية فيه، فقد وفر لمراثيه كل خبرته الشعرية وحذقه،
فبدت ضخمة جزلة أنيقة إلا أن نفسها الانفعالي ظل فاتراً لغياب شرط المكابدة رغم
صدق تأثيره في بعضها ومشاركته الاجتماعية لبعض المعزين في مصابهم.

لقد صبب الشيخ في تعازيه فكره وحكمته وثقافته الواسعة ووفر لها مختلف
عناصر التجويد الشعري، لكنه لم يستطع أن ينفث فيها قوة التأثير والركة الانفعالية
المعجبة لأن ذلك لا يتأتى إلا للفؤاد الفريح المكابد، وإذا كان الشيخ في مراثيه القليلة
قد عرض نماذج لما يكون عليه رثاء الاعتبار والتأبين والتفجع، فجعل بعض الدارسين
يعدها أروع ما نظمته في سقط الزند، فإن كلفه بقصيدة التهامي ينبئ عن أن النموذج
الأمثل لديه في هذا الفن هو ما كان فيه القلب المفجوع هو نفسه قلب الشاعر، ولم
يتحقق هذا النموذج الأمثل إلا في رثائه لأمه وكان خاتمة مراثيه ومسكها.

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠١٤ - ١٠١٨.

VI - النسب والغزل؛ لعل أهم ما أجمع العلماء عليه - رغم ولعهم بالمخالفة - أن الألفاظ التي يتداولونها لا تكتسب قوة الاصطلاح إلا إذا أصبحت حداً يُعرَّفُ بالحدود ويحوزه عما سواه، فيكون جامعاً لكل صفاته مانعاً إياه من الالتباس بغيره، وعندما نقف عند مصطلح «نسب» نفاجاً بأن مفهومه - رغم كثرة تداوله في المصادر القديمة والمصنفات الحديثة يظل عند تتبعه في النصوص النقدية وما أشبهها مشوباً بلبس يبعده عن الدقة التي تبني عليها مصطلحات الفنون والعلوم، وهي سمة لا نجدها في مصطلح «غزل» الذي شاع في الاستعمال أنه مرادف للنسب، ومثل النسب في الالتباس التشبيبي. وتكون عرضة للخلط والضلال النقدي كل دراسة للغزليات لا تراعي الفروق الدقيقة بين هذه المصطلحات، وهو خلل سنحاول تفاديه قبل التلخص إلى تحليل البناء الفني الدلالي للنسب في شعر الشيخ.

١ - المتجز الغزلي في شعر الشيخ وإشكالية المفاهيم: نجد في المصادر النقدية القديمة ما يفيد أن العلماء كانوا مختلفين في فهم دلالة هذه المصطلحات، فقد ذكر قدامة^(١) أن الفرق ما بين النسب والغزل يذهب على بعض الناس ثم أوضح مجتهداً الفرق بينهما، وجعل ابن رشيق النسب والغزل والتشبيب بمعنى واحد^(٢) وخطأ من جعل الغزل بمعناها، ويكشف تتبع تداول النقاد لهذه المصطلحات أن فهمهم لها يختلف باختلاف المباحث النقدية فيصنف أحياناً ليدل على مجرد الغزل ويتسع لتحمل دلالات نقدية أوسع، كما نلاحظ في تعريف الشيخ للنسب مرة بأنه مثل الغزل في الشعر^(٣) أي يشبهه وليس به، وتعريفه له مرة أخرى بأنه هو الغزل نفسه^(٤).

ويبدو مفهوم النسب أقرب إلى الوضوح في استعمال الشعراء له لا من حيث هو مفهوم فني يحققه الإنجاز فحسب، ولكن - أيضاً - من حيث هو مصطلح يوظفه الشاعر

(١) نقد الشعر: ص ١٤٠

(٢) العمدة: ١١٧/٢.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١١٦/١ و ٢٤٠.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٤٢٣.

في معجمه الشعري / النقدي. ونخلص من تجميع مختلف معاني لفظة نسيب التي وردت في المصادر النقدية والأشعار، أن لهذا المصطلح مفهوماً نقدياً مركباً من أربعة مفاهيم متكاملة: المفهوم الوظيفي والمفهوم الانفعالي والمفهوم الدلالي والمفهوم المذهبي.

أ. المفهوم الوظيفي: وهو الذي تتحدد فيه دلالة المصطلح بموقع المعاني التي يبنى عليها - من حيث هو غرض - من البناء العام للقصيدة في سياق علاقة يرتبط بها مع الأغراض الأخرى ارتباطاً تضام وتفاعل دلالي وهيكل في أن واحد كما يتضح من قول الحاتمي: (من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون متمزجاً بما بعده من مدح أو نم أو غيرهما غير منفصل منه)^(١)، والنسيب حسب هذا المفهوم هو الغرض الذي يفتتح به الشعراء قصائدهم قبل أن يتخلصوا إلى الأغراض التي تصاغ من أجلها القصيدة.

والملاحظ أن قدامة في كتابه النقدي المدرسي لا يتعرض لهذا المفهوم، ويكتفي بالحديث عن النسيب باعتباره معنى شعرياً كبيراً أو غرضاً^(٢)، لكن الآراء التي لخصها ابن رشيق في العمدة تدل على أن المفهوم الوظيفي للنسيب كان شائعاً بين النقاد، فهو يذكر بأن من النسيب ما يصنع مجازاً ليكون في بسط^(٣) القصائد، وينبه على أن (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك هو الوثب)^(٤). ومفهوم كلامه أن الشاعر في بناء القصائد لا يخرج عن أن يكون ناسباً إذا ابتدأ بالنسيب ثم خرج إلى الغرض، أو واثباً إذا استغنى عنه وهجم على غرضه.

ويشير ابن رشيق إلى أن (الشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب)^(٥)، ويذكر من عيوب البناء في مثل القصائد (أن يكون النسيب كثيراً والمدح قليلاً)^(٦)، وأن

(١) حلية للناظرة: ٢١٥/١.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٣٩ - ١٤١.

(٣) العمدة: ١٢٤/٢.

(٤) نفسه: ٢٣١/١.

(٥) نفسه: ٢٢٥/١.

(٦) نفسه: ٢٣٢/١.

تشغل به الألفاظ العذبة اللطيفة معانيها عن المديح^(١)، ومن محاسنه أن يخرج الشاعر منه إلى الغرض المنتحى في لطف^(٢). ويبدو الفهم الوظيفي لمصطلح «نسيب» صريحاً في تداول الشعراء له - خصوصاً المحدثين منهم - كما يتضح من قول ابن الرومي:

أب لي ما الذي تاوي إليه
إذا ما القذع صدره النسيبُ

وقوله:

ألم تر أني قبل الأهاجي
أقدم في أوائلها النسيب^(٣)

ومن المشهور المتداول قول أبي الطيب:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعراً متيماً^(٤)

ويصور الشيخ هذه العلاقة بين النسيب والغرض الذي يأتي بعده في قوله:

وحدا النسيب إلى العتاب كانه
ريش السهام حدت غروب لهازم^(٥)

ويتبين من الوقوف عند بعض الدلالات الاصطلاحية للفظ «تشبيب» أنها تكون أحياناً مرادفاً لمصطلح «نسيب» وتحمل نفس مفهومه الوظيفي أي تدل على المعاني التي يجعلها الشعراء بسطاً للمديح أو غيره في القصائد، ويدل على ذلك قول ابن الرومي:

يا حسرتا قصيدة أغلقتها
بمديحه وفتحها بنسيب

(١) العمد: ١٢٣/١.

(٢) نفسه: ٢٣٤/١.

(٣) انظر في ديوانه على التوالي: ١/ ١٧٦، ٣٢٨.

(٤) ديوانه: ٦٩/٤.

(٥) س. ز. / شروح: ص ١٤٨١.

لأبدلن مديحه قذعاً له

ولا جعلن بأفقه تشبيبي^(١)

ويؤكد قول الشيخ نفسه:

وما نطقوا به تشبيب أمر

كما بدأ المديح مشببوه^(٢)

ويربط اليوسي الشاعر الناقد بين المفهومين الدلالي والوظيفي للتشبيب فيقول:
(واعلم أن التشبيب عندهم في الأصل هو ذكر أيام الشباب واللهو والغزل، ويكون ذلك
ابتداء قصائد الشعر)^(٣)، ويدل كلامه على أنه كان يرى أن الوظيفة الابتدائية للتشبيب
ارتبطت لدى الشعراء بمعناه منذ العصور القديمة، وهو حكم نقدي دقيق يقويه قول
النابغة الشيباني قبل المحدثين:

وامدح يزيد ولا تظهر بمدحته

وقد أوائلها قوفاً بتشبيب^(٤)

وقد يفهم من غلبة المفهوم الدلالي على مصطلح تشبيب، أي تفسيره بالغزل، أن
ارتباطه بالمفهوم الوظيفي إنما كان نتيجة تحول العادة التي سار عليها الشعراء الأول
إلى قاعدة فنية ثابتة لا يجوز للشعراء الإخلال بها، لكن ورود التشبيب بمعنى الابتداء في
الاستعمال اللغوي القديم ينبئ بخلاف ذلك إذ نجد من بين ما نقله ابن منظور في تفسير
«شبيب»: (وفي حديث أم معبد: فلما سمع حسان شعر الهاتف شبيب يجاوبه أي ابتداءً
في جوابه، من تشبيب الكتب وهو الابتداء بها والأخذ فيها، وليس من تشبيب بالنساء
في الشعر)^(٥). وأصالة معنى الابتداء في هذا الجذر المعجمي تؤكد أن المفهوم الوظيفي
للمصطلح قديم، ولا يمتنع أن يعد أقدم من المفهوم الدلالي الذي يصير به مرادفاً للغزل.

(١) ديوانه: ٢٩٢/١.

(٢) اللزوم: ٦٠٢/٢.

(٣) نيل الأمان: ص ٢٠.

(٤) ديوانه: ص ٧٦.

(٥) لسان العرب: مادة شبيب.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن النسب وكذا التشبيب حسب مفهومهما الوظيفي مرتبطان فنيًا بالتقصيد الذي يجعل من الأغراض الشعرية عناصر متعددة تتكامل من خلال فاعلية الموقع والدلالة لتكون ما اصطلاح على وصفه بالقصيدة، وينجم عن هذا الارتباط أن استعمال المصطلحين يكون في الغالب إنباء بتعدد الأغراض في المنظومة الواحدة، وأن مصطلح «غزل» هو الذي يطلق على معانيهما إذا وردت فيها مستقلة بنفسها مقطوعة كانت أم مطولة، وقد تبين من الاستعمال ومن أحكام النقد والشعراء أن النسب يكون غرض ابتداء في القصائد للمدح كانت أم للهجاء، أم لما سوى ذلك من الأغراض التي لا يعاب على الشعراء استهلاكهم إياها به، إلا أن الغالب أن يكون المديح أكثرها اعتماداً عليه، ولذلك اكتفى ابن قتيبة في مقدمته المشهورة^(١) بذكره دون غيره من الأغراض.

وللتنبية على اطراد تكاملهما وغلبته على القصائد، جعل الشيخُ هذا التكامل وجهاً للشعر العربي في إشارته إلى زهول الشعراء (من أهل الجنة والنار عن المدح والنسب)^(٢)، وتخوفه من أن يقذف في النار صفيه حبيب (فما تغني المدح ولا التشبيب)^(٣).

ب - المضمون الدلالي: وهو مفهوم يغلب التأويل الدلالي على التأويل الوظيفي، ونظر إلى النسب من حيث هو معان تتراكم داخل حقل أو حقول دلالية لا يتجاوزها الشاعر. وحقل الغزل أي حديث الشاعر العاشق عن المحبوبة وافتتانه^(٤) بها حسب ما شاع من معانيه^(٥)، هو القطب الثابت فيه، ظهرت المرأة صراحة في هذه المعاني أم خفيت وهي حاضرة ضمناً في الحقل الطللي وحقل الرحلة على الناقية.

ورغم ميل الاستعمال إلى جعل الغزل مرادفاً للتشبيب والنسب تظل العلاقة الدلالية بينهما مقيدة، فنتبع المفاهيم الدقيقة لهذه المصطلحات يكشف عن أن التشبيب

(١) انظر الشعر والشعراء: ٧٤/١ - ٧٥، حيث يعلل المؤلف ابتداء القصائد بالنسب بأنه تهيؤ للمدح والاستجداء.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٤٩.

(٣) نفسه: ص ٤٨٤.

(٤) انظر المرشد: ١٠١٦/٣.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ٧٥/١.

والنسب حسب المشهور من معانيهما يعنيان الغزل بالضرورة، والعكس غير صحيح، لكون المفهوم الغزلي حيزاً محدداً من مفهوم مركب أوسع يستفاد من كل واحد منهما.

ويظهر هذا الاتساع الاصطلاحي في التشبيب من تسلل المفهوم الوظيفي إلى مفهوم الغزل، وفي النسب من تسلل حقول دلالية أخرى إلى مفهوم التشبيب، وأعني بذلك أن الغزل من حيث هو تغن بالمرأة، إذا حمل دلالة وظيفية بوروده في افتتاحات القصائد صار تشبيهاً، فإذا أضيف إلى ذلك الحديث عن الطلل والناقة صار نسبياً، ويكون التشبيب هو مرحلة الانتقال الوسطى التي يتجاوزها الغزل ليصبح نسبياً أو يقف عندها فيظل تشبيهاً أو لا يبلغها فيكون غزلاً ليس غير كما يتبين من التوضيح الآتي^(١):

ذكر النساء	وظيفة افتتاحية	حقول دلالية أخرى	=
+	-	-	الغزل
+	+	-	التشبيب
+	+	+	النسب

ويمكن صياغة نفس التوضيح البياني بطريقة أخرى هي:

ذكر النساء	- وظيفة افتتاحية	- حقول دلالية أخرى	- الغزل
ذكر النساء	+ وظيفة افتتاحية	- حقول دلالية أخرى	- التشبيب
ذكر النساء	+ وظيفة افتتاحية	+ حقول دلالية أخرى	= النسب

فالنسب إذن هو النهاية التي ينتهي إليها اتساع مفهوم الغزل وظيفياً ودلالياً وذلك حسب ما غلب في المتداول من الأشعار، وقد بدأ هذا التصور الموسع للنسب لدى أبي تمام واضحاً في عده إياه مزيجاً من التشبيب ووصف الديار:

طاب فيه المديح والتذُّ حتى

فاق وصف الديار والتشبيب

لويفاً ركن النسب كثير

بمعانيه خالهن نسباً^(٢)

(١) ترمز علامة (+) إلى حضور المعنى المسمى أو الوظيفة، وعلامة (-) إلى غيابها.

(٢) ديوانه: ١/١٦١.

واعترف قدامة رغم تعريفه النسب بانه ذكر النساء بورود هذا المفهوم الموسع، وذلك في قوله: (وقد يدخل في النسب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة والبروق اللامعة، والحمائم الهاتفة والخيالات الطائفة، وأثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الدائرة...) (١).

لكن يلاحظ أن حقلاً دلالياً رابعاً يشارك التشبيب في الوظيفة الافتتاحية دون أن يكون غزلاً، وأقصد «نم الدهر وأهله» الذي يبدو أنه كان غزلاً فنياً ثانياً يطرد في بعض الافتتاحات النسبية لدى القدماء والمحدثين وإن لم ينافس الغزل، وهو ما يفرض على الدارسين أن يوسعوا مفهوم النسب نفسه ليصبح دالاً على كل المعاني التي يفتح بها الشاعر قصيدته ويقدم بها للغرض سواء كانت وصفاً للمرأة أي غزلاً أو وصفاً للطلال أو حديثاً عن مشاق الرحلة على الناقة أو ذمّاً للدهر وشكوى من ظلم الأيام. وقد أدرك أبو العلاء الدلالة الفنية الوظيفية لشمم الدهر فأشار إليها في بيت اللزوم:

والدهرُ لم يشعر بما هو كائنُ

فيه فكيف يُذمُّ في الأشعار (٢)

وقال يرد تأويل من جعل إكثار أبي الطيب من ذم زمانه وشكواه أهله إليه (٣) شاهداً على سوء عقيدته وتآليه الأفلاك: (وأما شكيته أهل الزمان إليه فإنه سلك في ذلك منهاج المتقدمين، وقد كثر المقال في ذم الدهر حتى جاء الحديث (لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر) (٤)، ثم أشار إلى أن شعراء متعددين ذكروا الدهر (ولم يدع أن أحداً منهم كان يقرب للأفلاك القربان، ولا يزعم أنها تعقل، وإنما ذلك شيء يتوارثه الأمم في زمان بعد زمان. وكان في «عبد القيس» شاعر يقال له: شاتم الدهر) (٥).

(١) نقد الشعر: ص ١٤١.

(٢) اللزوم: ٥٩٣/١.

(٣) قوله: أذم إلى هذا الزمان أهله... ديوانه: ٩٢/٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٢٦، وانظر: ص ٤٢٧ و٤٢٨، حيث يورد شعراً في ذم الدهر.

(٥) نفسه: ص ٤٢٨.

فلقب «شاتم الدهر»، هذا لا يختلف من حيث دلالاته على مذهب الشاعر في النظم عن لقب المهلهل أو المحبر أو طفيل الخيل أو المنخل أو صناجة العرب أو غيرها من الألقاب التي كانت تنظر إلى طرائق الشعراء في صوغ الأشعار، وهي دلالة تضعف الرأي^(١) الذي ذهب إلى أن إكتثار المحدثين في القرن الرابع من التظلم من الدهر شاهد على ما عاناه هؤلاء الشعراء من فقر وبؤس نتيجة إخفاقهم وفشلهم ومعاكسة القدر لهم، فهذا التظلم لم يكن عند أغلبهم إلا امتداداً لعرف فني قديم رسخه الجاهليون واقتفى اللاحقون آثارهم فشهروا الشعراء به حتى أصبح قضية كلامية^(٢).

ونجد في إحدى مناسبات الشيخ ما قد يبدو تفسيراً للطريقة التي تسلك بها التذمر من الدهر وأهله إلى النسيب الذي تعد المرأة القطب الفني فيه، وأقصد قوله:

منك الصنودُ ومنى بالصنود رضى

من ذا عليّ بهذا في هواك قضى

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت

من الكابة أو بالبرق ما ومضا

إذا الفتى نذم عيشاً في شبيبته

فما يقول إذا عصر الشباب مضى

وقد تعوضت عن كل بمشبهه

فما وجدت لآيام الصبا عوضاً

وقد غرضت من الدنيا فهل زمني

معط حياتي لغر بعد ما غرضاً

جريت دهري وأهليه فما تركت

لي التجارب في ودّ امرئ غرضاً^(٣)

(١) انظر الأدب في ظل بني بويه: ص ٢١٠.

(٢) انظر أمالي للرتضى: ٤٦/١، حيث يقف للؤلؤ عند الدلالة العقدية لشمس الدهر.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٦٥٤ - ٦٥٦.

فما يستشف من كلامه أن غضب الشاعر على دهره يصبح واجباً عندما يذهب بأيام الصبا وعصر الشبيبة ويحل المشيب أو الصلح محلها، وليس ينفر المرأة من الشاعر مثل المشيب، ولذا يصبح تأله من ظلمه تألماً من مرارة الخيبة والانتهزام للنين يخرج بهما من معركة العشق بعد أن يكون البياض قد غزا رأسه فصغره أمام المرأة، وبذلك تصبح العلاقة بين ذكر المرأة وشكوى الدهر مبنية على كونه أي الدهر الحقيقة التي تجبره على ترك الغزل وطربه.

ولعل شكوى الشاعر من الزمان بدأت بالشكوى من تنكر المرأة له بعد إنكارها شبيهه وصلعه ثم اتسعت كما اتسعت معاني النسب فأصبحت شكوى مطلقة من ظلم الأيام ومعاكسة الأقدار. ويقوي ما ذهبنا إليه أن مقطع شتم الدهر والتظلم منه يرد غالباً في الافتتاحات ملابساً لمعاني النسب الأخرى، لأنه حقل من حقوله وإن بدا مغايراً لها. ويلزم من هذا الاستنتاج أن مفهوم النسب وإن ارتبط بذكر المرأة مفهوم وظيفي دلالي يتسع ويمتد ليصبح دالاً كما ذكرت على كل المعاني التي يقدم بها الشعراء لأغراضهم، ووصف المرأة أولها وشكوى الدهر رابعها.

والملاحظ أن هذا التباعد السطحي بين المرأة والدهر داخل المفهوم الدلالي الموسع للنسب، يختفي عندما يبينه من مكوناته العميقة التي تتشخص سطحيًا تشخصات مختلفة ومتعددة تبدو كأنها تنتسب إلى حقول دلالية متباعدة رغم أنها مولدة من نفس الأصول أو المكونات، وهي أصول تتميز من البنيات السطحية بكونها عناصر جوهرية ثابتة ومحدودة. ونحصر هذه العناصر في أربعة أصول ترد إليها كل معاني النسب المتداولة وهي عنصر الزمان أو المكون الزماني، وعنصر المكان أو المكون المكاني، وعنصر الإنسان أو المكون الإنساني، وعنصر الحيوان أو المكون الحيواني.

● عنصر الزمان: وهو مكون شعري يتشخص فنيًا في النسب من خلال تصوير الشاعر مأساة الفناء التي يجسدها البكاء الطللي، أو من خلال تصويره مأساة

المشيبي الذي يُرْهَدُ النساء فيه ويصرفهن إلى من لم يُزَلْ عنهم الزمان بعدُ أبراد الصبا، أو من خلال شتمه الصريح للدهر وتظلمه منه. وقد يتشخص من خلال هذه المعاني كلها.

●● عنصر الإنسان: وهو مكون يتشخص فنيًا في النسب من خلال صورة الشاعر العاشق والمرأة المعشوقة وكل من يحيط بهما من شخوص فنية فاعلة في محنة العشق، كالرقيب الغيور والواشي المفسد:

أنسبك هندا سيوف الهند ماحية

ما قال عاذلها أو قال واشيها^(١)

وكالعاذل الناصح والرفيقين أو الرفاق المصاحبين للشاعر في طوافه حول أطلال الحبيبة، فضلاً عن قومها الذين يفجعونه بحملها في ارتحالهم بعيداً عنه وسيرهم بها إلى غاية يجهلها.

●●● عنصر المكان: ويتشخص في مختلف التجليات التي تتجلى بها الصحراء في رحلة النسب فتكون بيداء وفلاة ومهمها وتيهًا ونجودًا وأغوارًا وحزونًا وأنقاءً وسرابًا وظلامًا ورمالًا أو حرات متقدة في الهواجر، أو ما سوى ذلك من المهالك^(٢).

●●●● عنصر الحيوان: ويتشخص من خلال بعد فني شبه ثابت^(٣) هو الناقة، ولا أقصد ناقة القرى السمينة، ولكن ناقة النسب المهزولة التي تتحول في رحلة الشعر إلى أعضاء مشرحة وعظام مفككة يتتبعها الشاعر عضوًا عضوًا، أو إلى كائن «ميتًا

(١) اللزوم: ٦١٥/٢.

(٢) انظر مقالة:

LE DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE / ANDRE MIQUEL: P 193.

(٣) نجد من الشعراء من رحل على البعير أو على الفرس، انظر الشعر والشعراء: ٧٥/١، والعمدة: ٢٢٩/١.

والرحلة في القصيدة

الجاهلية، وانظر توضيح ذلك في ما يأتي.

مورفوزي» يتقمص صور حيوانات^(١) أخرى فيصبح بقرة وحشية مسبوعة تبحث عن وليدها أو ثوراً وحشياً متفرداً تتركه كلاب الصياد فيخوض معركة المصير، أو أحقب يقود أتانة بعيداً عن الفحول وينجو بنفسه بعيداً عن سهام الصياد، أو ظليماً أريد يفجؤه المطر فيعدو مسابقاً الريح لتدارك أدحيه، وقد يصبح عقاباً أو سفينة أو ناقة من الشعر^(٢) أو من الكرى^(٣)....

ولا يخرج أي معنى من معاني النسيب مهما غرب عن واحد من هذه الأصول التي تجتمع متكاملة كلاً أو بعضاً أو تنفرد بنفسها مستقلة، مكونة من خلال فروعها المتنوعة المفهوم الدلالي لما اصطلاح القدماء على وصفه بالنسيب، وإن كان الغالب على هذا المفهوم لدى المحدثين أنه مرادف لذكر النساء أو الغزل، فإن وُسع ضُمن «الطلل»، وقد يلحق به الحديث^(٤) عن رحلة الناقة عبر الصحراء، ويسكت عن شكوى الدهر رغم أنها تعد الحقل الرابع بعد الحقول الثلاثة المذكورة، التي يجب أن يبنى عليها المفهوم الدلالي الموسع للنسيب.

ج - المفهوم الانفعالي: وهو وجه ثان للمفهوم الدلالي إلا أنه يتجاوز أحداث النسيب وشخصه إلى الانفعالات والأحوال التي يكون عليها كل واحد منهم في الشعر. وقد أدرك الشعراء أهمية الانفعال في النسيب فحرصوا على عدم الإخلال به حتى عند خروجهم بالشعر إلى حقول ثقافية جديدة دينية أو صوفية، فالكميت الذي أعلن تمرده على حقل الغزل والأطلال في المناسب ظل متمسكاً بانفعال الطرب والشوق لأنه كان يعلم أن عشقه لآل البيت الذين جعلهم معشوقه الجديد، لا يمكن أن تستعار له الأشعار إلا إذا استعير لها من النسيب انفعالات العاشق وأحواله^(٥).

(١) انظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ص ١٢١ - ١٨٠.

(٢) انظر قول أبي الطيب (ديوانه: ٢٢٧/٢): إليك ابن يحيى بن الوليد تجاوزت... بي اليد عيس لحمها والدم الشعر.

(٣) انظر قول مهياب عن طيف الحببية: تحمله راحلة كاذبة... من الكرى تشكر شكر من صدق. ديوانه: ٣٤٢/٢.

(٤) انظر المرشد: ٨٧١/٣.

(٥) انظر قوله: طربت وهل بك من مطرب... وقوله: طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب... شرح الهاشميات: ص ٤٣.

وعندما اتخذ المتصوفة والعارفون الشعر سبيلاً إلى التعبير عن مجاهداتهم وأحوالهم لم يجدوا في المعجم اللغوي العربي أقدر من معجم النسيب على الرمز إلى جل ما يملأ نفوسهم من أحاسيس وانفعالات وتطراً على ذواتهم من تقلبات وأحوال، فاستعاروا منه للتعريف بغرامياتهم ومقاماتهم مصطلحات كالحب والوله والعشق والوجد والشوق والحنين... وما أشبه ذلك من المفردات التي جرى الشعراء العاشقون في النسيب على التعبير بها عن ولهم ووجدهم. ولعل أهم ما تتميز به انفعالات «النسيب» أنها تخص الشاعر العاشق لا الشاعر الإنسان الذي يحيا كغيره من الناس، ولذلك كان المعيار في وصفها تصوير ما يجب أن تكون عليه غاية تكلف المحبة في الشعر لا ما يكون عليه الإحساس حقيقة، (ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر)^(١).

وما يحدد غاية الحب هذه هو تهالك الشاعر في الصباية والتظاهر^(٢) باللوعة والوجد المفرط، ولا يجوز له أن يجعل نفسه هو المعشوق المتدل والمرأة هي الراغبة المتذلة كما فعل عمر بن أبي ربيعة، فنسب بنفسه عوض النسيب بها^(٣)، وذلك لأن العادة جرت عند العرب على أن يكون الشاعر هو المتغزل المتماوت. ويلزم من هذا التوجه لعاطفة الشاعر في النسيب أن تكون الأحوال الدالة على الحزن والسوداوية كالحنين والشوق والحسرة والأنسى والهيام والطرب والوجد الشجي والشجن... هي المتسلطة عليه، وفي مكابدة النفس لهذه الأحوال كلها غاية الألم، والمتألم لا يكف عن البكاء والشكوى.

(١) نقد الشعر، ص ١٤٦.

(٢) نفسه: ص ١٤٠.

(٣) العمدة: ١٢٤/٢.

وإذا كان الشاعر يشكو في حقل الغزل والطلل لصدود المحبوبة عنه ورحيلها، فإن شكواه في حقل الرحلة تكون من النصب والتعب وسرى الليل وحر الهجير^(١)، وما سوى ذلك من مشاق التيه في سراب الصحراء التي لا تعرف نهايتها. ولا يكف الشاعر عن الشكوى حتى عند خروجه إلى نـم الدهر وشتـمه، فالشكوى من ظلم الأيام وغدر أهل الزمان يصبح بديلاً من الشكوى من ظلم المحبوبة وغدرها، وهو ما يؤكد أن حال الشاعر الثابتة في مختلف حقول النسيب هي حال التآلم والشكوى.

ومقابل هذا الانفعال الشعري الثابت الذي يتقمصه الشاعر من خلال مختلف أحوال العشق المبكي تتحدد فنياً انفعالات باقي الشخوص في النسيب فتكون المرأة بالضرورة مرحلة سعيدة بجمالها وشبابها، نفوراً متدلة تحسب الدمع لكثرة عشاقها الباكين خلفه في المآقي، ويكون الرقيب متوجساً مرتاباً، والواشي حاسداً حاقداً، والعادل عاقلاً حكيماً، وقوم الحبيبة غيورين يؤمنون بأن العار لا يمحوه إلا سفك الدماء. ولا يجوز أن يلبس أي شخص من هذه الشخوص عاشقاً كان أم عاذلاً، حالاً أو انفعالاً آخر غير الذي تحدده له القوانين الفنية للنسيب. والإخلال بهذه القوانين لا يعجز الشعراء، إلا أن الشاعر الذي يتجرأ على العبث بها قاصداً أو يخل بها غافلاً يخرج بالشعر إلى حقول أخرى قد توصف بأنها غزل حضري أو غزل ماجن أو متعهر لكنها تظل بعيدة عن أن تعد نسيباً.

د - المفهوم المذهبي: وهو مفهوم «عالم» مصدره - بالنسبة للشاعر والمتلقي جميعاً - الخبرة والوعي النقدي الدقيق بحقيقة النسيب، ويتمثل في إدراك الفاعلية الشعرية الجوهرية لهذا الغرض التي تجعله يختزل ويخزن أسرار الشعرية العربية ويصون أصالتها وهويتها الفنية المذهبية. ولا نستطيع - نظراً لافتقارنا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه نصوص نقدية مدرسية جاهلية - أن نجزم بأن هذا المفهوم كان متمثلاً في العصر

(١) انظر الشعر والشعراء: ٧٥/١، حيث قول ابن قتيبة: (فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحة والبعر).

الجاهلي، لكننا لا نستطيع أن ننفي ذلك إذا ما نحن استأنسنا^(١) بمثل قول امرئ القيس:
(عوجا على الطلل المحيل...) أو قول عنتره: (هل غادر الشعراء من متردم).

ونجد في عصر بني أمية ما يفيد أن المفهوم المذهبي للنسيب قد أصبح مرجعاً
نقدياً تقاس إليه الكتابة الشعرية، فقد أدرك ذو الرمة فاعليته في فتح أبواب الشعر
وصون أصالته أي بداوته، فجعل نذب الأطلال والبكاء على الأطلال قصده ووكده حتى
عيب عليه ذلك ولم يلحق بالفحول: (وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟
فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه، قيل له: وعنه سألنك ما هو؟ قال: الخلوة بذكر
الأحباب. فهذا لأنه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من
الباب ووضع رجله في الركاب، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان
واصف أطلال ونادب أطلعان، وهو الذي أخرج من طبقة الفحول^(٢)).

وأدرك الكميت كذي الرمة افتقار الشعرية العربية إلى هذه الفاعلية فحاول أن
يستثمر النسيب وانفعالاته دون دلالاته^(٣) لبناء شعرية شيعية مستقلة. وكان عصر
النواسي عصر الوعي الصريح والواسع بالمفهوم الفني المذهبي لمختلف الحقول
الدلالية التي تُبنى منها المناسب، وبفاعليتها وتحكمها في ترسيخ بداوة الشعر
وأصالته ومنع النزاعات الحضرية والأعجمية من التسلط على أدواق المتلقين. وقد
جعل أبو نواس النسيب المقتل الذي يمكن أن تؤتى منه القصيدة العربية فهاجم
المحبة البدوية أو هند النسيب كما يسميها الشيخ^(٤)، وسخر من الأطلال ونحر ناقة
الشعر ومحا صحاريه^(٥)، وكانت حجته وهو يدعو إلى نذب النسيب أن صفة الطلول
بلاغة القدم أو القدم^(٦).

(١) انظر على التوالي: ديوان امرئ القيس: ص ١١٤، ومعلقة عنتره / شرح العشر: ص ٢١٧.

(٢) انظر العمدة: ٢٠٦/١.

(٣) انظر شرح الهاشميات: ص ١٠٠. وانظر مثلاً قوله: أتى ومن أين أبك الطرب... من حيث لا صبوة ولا صيب.

(٤) رسائله / علفية. ص ٣٩، وانظر قول أبي نواس: لا تيك ليلي ولا تطرب إلى هند. ديوانه: ص ٢٧.

(٥) انظر لاميته: ما لي بدار خلت من أهلها شغل... ديوانه: ص ٦٩٨.

(٦) انظر قوله: صفة الطلول بلاغة القدم... ديوان أبي نواس: ص ٥٧.

وعندما أحس أبو تمام بخطر المذهب النواصي وأدرك أن الشعر العربي يحتضر^(١) جعل من النسب الإكسير الذي نثت به الحياة من جديد في الشعر المحتضر وهو يؤسس القصيدة البدوية الجديدة أو قصيدة التبادي، وأصبح عشق الخيام والدمن في شعره الدليل الذي أثبت به لمن نحرروا ركاب الشعر ولاموه على الوقوف على الديار أنه بحرصة على افتتاح قصائده بالنسب البدوي، وهو المحدث المحتضر، إنما يعلن انتسابه إلى مذهب الأصالة الشعرية ويرسخه ويرشد إلى الطريق المضمون للنجاح في هذا الانتساب كما يتبين من مثل قوله: (ما في الوقوف على الأطلال من باس...) (٢).

وتجلية أبي تمام النقدية للوجه المذهبي المحمود للنسب واختزان بداوته لأصالة الشعرية العربية سد الطريق أمام المذهب النواصي وكشف للشعراء اللاحقين عرباً وعجماً السر الفني الذي مكن أبا الطيب والشريف الرضي ومهيار وابن نباتة السعدي غيرهم من البلوغ بالقصيدة العربية الدنيوية إلى أوجها، وهدى البوصيري إلى الصورة الفنية المكتملة لقصيدة المديح النبوي^(٣) بعد أن أفاد المتصوفة من نسب المتباينين في بناء غرامياتهم وقصائدهم الصوفية^(٤) والبعد بها عن النظم الفكري البارد.

ولعل من المفارقات الطريفة أن يتجاوز المفهوم المذهبي للنسب الذي احتقره أبو نواس الفكر الشعري العربي ليصبح مفهوماً للانتساب إلى الشعر الجيد مطلقاً فيرغم الشعراء الفرس على المجيء به - برهنة على اقتدارهم الشعري - بلغته العربية في قصائد منظومة باللغة الفارسية^(٥) مقتنعين خلافاً لما توهمه النواصي بأن الشعرية المكتملة في أية لغة إنما تنبع من النسب الذي تغنى به الأعراب قديماً في بيدهم.

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) ديوانه: ٢٤٢/٢. وانظر قوله: نحررت ركاب القوم حتى يعبروا... رجلى لقد عنفوا علي ولاموا وقفوا علي اللوم حتى خيلوا... أن الوقوف على الديار حرام. ديوانه: ١٥٠/٣ - ١٥١.

(٣) انظر مقالة «قصيدة المديح النبوي الجديدة». مجلة: ص ٣٣٩.

(٤) انظر ديوان ابن الفارض ومحاضرة الأبرار.

(٥) انظر المتنبي وسعدي: ص ١٠، ومقالة تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي/ مجلة البيان / عدد: ١٤٢ (خاص بالمتنبي) يناير ١٩٧٨، الكويت، والأدب للقارئ / غنيمي هلال: ص ١٩٩.

ويبدو أن انتشار أعلام الشعر العربي في القرن الثالث والرابع إلى تيار التبادي الشعري جعل المفهوم المذهبي للنسيب لا يكتسي فحسب صورة الموروث الفني الأصيل الذي يستعين به الشعراء المتأخرون على سلوك سبيل التجويد، ولكن صورة المحفز النقدي أيضاً، لما تفرع عنه من تصورات نقدية مغيرة أو مجعدة لبعض المفاهيم المتداولة، نجمها في مفهوم مولد من المفهوم المذهبي نصفه بالأسلوبي الدلالي حاول شعراء التبادي فيه أن يجعلوا النسيب طرفاً في قسمة ثنائية تمحي فيها الفروق بين الفاعلية الأسلوبية والمكونات الدلالية لتصبحا - تنظيراً وإنجازاً - بناء أحادي البعد تتطابق فيه الجملة الشعرية والغرض.

ويقوم هذا المفهوم المولد على تجاوز التصنيف التقليدي للأغراض واختزاله بالاكتماء عن مصطلحات المدح والفخر والهجاء والثناء... بمصطلح واحد يجمعها ويقابل مصطلح النسيب/الغزل هو مصطلح الحميس. فالشاعر في نظمه مهما تنوعت معانيه في قصائده لا يخرج عن أن يكون فيها محمداً أو ناسباً متغزلاً كما يتبين من قول مهيار^(١):

نحس من أثاركم وعلاكم
وننسب من أخلاقكم ونغزل

أو قوله:

تصاغ لها الحماسة من معاني
علاك ومن محاسنك النسيب

وقد يفهم من ذكر الحميس والنسيب / الغزل أن الفرق بينهما فرق في المعاني، لكن المراد أبعد من ذلك لأن الصياغة والبناء الأسلوبي أيضاً معنيان بهذين المصطلحين، فالنسيب/ الغزل بناء يوصف بالركة والليونة، والحميس صياغة تنعت بالقوة:

وتعرفوا خلقك من غزل
لين ومن متحمس جزل^(٢)

(١) انظر ديوانه: على التوالي: ١٣/٣ و ٧٢/١.

(٢) ديوان مهيار: ٩٥/٣.

والرقة والجزالة هما المعيار الذي يجب أن يراعى في تصنيف الشعر، ويقوي ذلك أن مصطلح الجزالة يرد لدى بعضهم مرادفاً للحميس ومقابلاً للنسيب:

يروقك منها جزلها وحميسها

إذا راق من أبيات أخرى نسيبها^(١)

والغاية من هذا المزج بين ما هو دلالي وأسلوبى ربط الشعرية بالتأثير الفني للصناعة اللغوية أسلوباً ودلالة، لأن الأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فحسب^(٢)، وأمام هذه القسمة الثنائية النهائية يصبح التلقي استجابة فنية لجزالة الحميس ورقة النسيب:

حمست حتى قيل صب دماها

وغزلت حتى قيل صب مدامها^(٣)

وإذا كان المديح أصلاً تخدمه باقي الأغراض، فقد صار هذا الغرض حقلاً مهماً في الحميس يدل على الجزالة وتبل عليه. ولارتباط المديح بالتكسب والمنفعة كان المتبادون يستعيضون أحياناً عن الحميس والنسيب بمصطلحين آخرين مرادفين لهما هما الجد والهزل اللذان كان أبو تمام حسب ما أطلعت عليه أول من حدد بهما حقيقة الصياغة الشعرية في قوله عن قصيدته:

الجد والهزل في توشيع لحمتها

والليل والسخف والأشجان والطرب^(٤)

وصار مدلول هذا الاستعمال لدى أتباع مدرسته المتبادية أن الهزل أو الفكاهة اصطلاح يفيد رقة الغزل والنسيب، والنسيب / الغزل عبث فني محض يدعي فيه الشاعر ما ليس حقيقة، أو عالم شعري خاص به يتصرف فيه دون أن يحاسب الممدوح

(١) ديوان مهيأ: ٥١/١

(٢) انظر الصناعتين: ص ٦٤.

(٣) ديوان مهيأ: ٣٦٩/٣.

(٤) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٥٨/١.

على أفعاله القولية، بينما يفيد الجد جزالة الحميس ومعانيه التي يستمدّها الشاعر من الوجود الحقيقي للممدوح وفضائله، كما يتضح من قول ابن الرومي تلميذ أبي تمام:

فاشغل قريضك بالنسيب

ب وبالفكاهة والمزح^(١)

وكذا من قول مهيّار^(٢) أنسب شعراء التبادي:

ود الملوّك نازحاً ودانيها

فقهره جد بها أو هزلاً

وقوله:

راغباً أن يصطفى من جده

والفكاهات بمذح أو نسيب

أو قوله:

مطارباً في الجد والهزل ما

وسمن بالمادح والفاضل

وإذا كانت هذه القسمة الثنائية («نسيب / هزل» مقابل «حميس / جد») تفرض أن يكون حقل الحب والعشق حقلاً خاصاً بالنسيب دون الحميس، فإن من بين ما سعى إليه المتبادون نقل هذا الحقل إلى المديح نفسه ليصبح الممدوح معشوقاً^(٣). وكان أبو الطيب شيخهم في هذا الباب لبراعته في لباس المحبوب والممدوح لباساً شعرياً واحداً في مثل قوله: (واحر قلباه ممن قلبه شيم)^(٤)، وقد عدوا من محاسن أشعاره امتزاج الحماسة بالنسيب^(٥).

(١) ديوانه: ص ٩٧.

(٢) نفسه: على التوالي: ٢٠٦/٣، ١٠٦/١، ٢٢١/٣.

(٣) انظر قول مهيّار: ولما رأيت الحب في الهزل سنة... عشقتكم وللعاشقون ضرور، ديوانه: ١١٢/١.

(٤) ديوانه: ٨٠/٤.

(٥) انظر بيتيمة الدهر: ١٩٣/١.

ويبدو أن الهدف النقدي من نقل عشق النسيب إلى جد الحميس، كان توحيد أسلوب الكتابة الشعرية بصهر الجزالة في الرقة لتصبح لغة الشعر صياغة واحدة تنظر إليها جميع الأغراض، وهي محاولة وسعت سلطة النسيب وحكمته أسلوبياً في الحميس لتصبح أبعد غايات التجويد التي يمكن أن يتباهى بها الشعراء، أن تصاغ معاني المديح بلغة جزلة مرفقة تؤثر في المتلقي تأثير النسيب فيتهم الشاعر نسباً. وقد بدا هذا الميل إلى توحيد لغة الأغراض الشعرية وجعل مفهوم الشعر ومفهوم النسيب موحدًا، واضحاً في قول أبي تمام السابق^(١)، وقول أبي سعيد الرستمي بعده:

وإذا ما دعوت شعري فيه

طرب المدح واستهل النسيب

مدح كالنسيب رقة ألفا

ظوما للنسيب منه نصيب^(٢)

ولعل من بين ما جعل الطريقة المهارية تستولي على قلوب الشعراء والمتلقين في المشرق والأندلس^(٣) والمغرب^(٤)، أنه جعل لغته الشعرية في كل أشعاره هي لغة النسيب:

أحن لكم حنة العاشقين

فأمدحكم مثلما أنسيب^(٥)

إن المفهوم النقدي الكامل لمصطلح «نسيب» هو جماع المفاهيم التي ذكرت كلها، وأعني المفهوم الوظيفي والدلالي غزلاً ووقوفاً على الأطلال ورحلة على الناقة وشتماً

(١) قوله: طاب فيه المديح والتذ حتى... فاق وصف الديار والتشبيها

لو يفاجأ ركن النسيب كثير... بمعانيه خالهن نسيباً. انظر ما تقدم، وديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٦١.

(٢) يتيمة الدهر: ٣٠٦/٣.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٦٧٠.

(٤) انظر ديوان الأمير أبي الربيع: ص ٥١، والأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: ص ١٩٣، والطريقة

المهارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي / ضمن زهرة الأس في فضائل العباس ٢: ٢٤٤.

(٥) ديوانه: ٩٧/١.

للدهر، وكذا الانفعالي والمذهبي والأسلوبي المتفرع عنه، ومفهوم الغزل يضيق عن معظمها. ودراسة المنجز الغزلي / النسيبي في متن أبي العلاء الشعري لا يمكن أن تكون دقيقة إلا بالاحتكام إلى مجموع هذه المفاهيم، وقد أدى الاعتماد على مفهوم الغزل الذي يعد تغني الشاعر فيه بجمال المرأة حقله الوحيد، ببعض الدارسين إلى الجزم بأن الشيخ يظل مقلًا في الغزل إذا ما قيس بغيره من الشعراء الكبار^(١)، وأن ما ورد منه مستقلًا في سقط الزند لا يتعدى أربع قطع، وهو حكم يكشف عن قصور في فهم طبيعة المنجز الغزلي لدى شاعر انتسب كهميار وابن نباتة السعدي والشريف الرضي وأبي الطيب وأبي تمام إلى مذهب التبادي، وجعل النسيب بمفاهيمه المختلفة: الوظيفي والدلالي والانفعالي والمذهبي الأسلوبي، شاهدًا على هذا الانتساب.

والحقيقة - عندما نقيس هذا المنجز بمعيار المفاهيم المذكورة - أن الغزليات في ديوانه الأول من حيث هي نسيب أكبر بكثير مما توهمه الباحث، فمن بين السقطيات الاثنتين والثمانين (٨٢) التي يتألف منها هذا الديوان وردت خمسة وعشرون (٢٥) قصيدة مستهله بالنسيب، وسبع عشرة (١٧) قطعة - لا أربع - مستقلة به، وبيتان امتزج فيهما الوصف بالغزل، أي ما مجموعه ثلاث وأربعون (٤٣) قطعة فضلًا عن بقايا من النفس الغزلي في بعض درعياته. ويعني هذا أن النسيب يشغل ٥٢,٤٤ ٪ من السقطيات، ولا يجوز أن يعد مقلًا في هذا الفن من خصص أكثر من نصف ديوانه له.

وإذا كنت قد وصفت القطع السبع عشرة بأنها وردت مستقلة بنسبها، فإن المقصود بالاستقلال الصورة التي وصلت عليها إلينا، وإلا فالأرجح أنها في الأصل افتتاحات نسيبية استهل بها الشيخ في مرحلة الانتساب إلى الشعر، أغراض بعض قصائده، ثم أسقط هذه الأغراض في مرحلة التوبة وهو يملئ سقط الزند، فبدت المناسب كأنها قطع وحيدة الغرض. ويشهد على وظيفتها الأصلية في البناء التقصيدي اتساع

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٧٧.

المفهوم الدلالي للنسيب فيها، وتجاوزته حقل الغزل إلى الحقول الثلاث الأخرى^(١)، وهو ما خفي على الباحث فنسب الشيخ إلى الزهد في هذا الفن رغم أنه كان لديه في مرحلة السقط باباً إلى التبادي لا يمكن الانصراف عنه. وإذا كان تباديه وجهاً لانتسابه إلى الشعر قبل تنكره له، فإن الحديث عن مناسبه يظل مرتبطاً بما نظمه في سقط الزند دون باقي دواوينه.

٢ - البناء الفني الدلالي للنسيب في السقطيات: إذا كنت قد وصفت بعض أشعار الشيخ في السقط بأنها غزليات أو منجز غزلي توسعاً في استعمال مصطلح «غزل» لشهرته وغلبته في التداول، فإن الاصطلاح الأدق في وصفها أن تنعت بالمناسب أو المنجز النسبي، لأن النسيب لا الغزل هو الوجه الوحيد الذي ظهر به هذا المنجز في سقطياته. وتعود هيمنة هذا الغرض على الديوان إلى كون الشيخ قد تبين مفاهيمه التي ذكرت كلها، فاتخذ المفهوم المذهبي سبيلاً إلى إعلان انتسابه إلى مذهب التبادي، والمفهوم الوظيفي مرجعاً له في افتتاح قصائده وبنائها، والمفهومين الدلالي والانفعالي أساساً لبناء معانيه. ويعني تبنيه لهذين المفهومين الأخيرين أن الحقول الدلالية التي تحركت فيها معاني منجزه النسبي متسعة ومتنوعة، ويمكن دراسة البناء الفني لمعاني نسيبه من خلال حصر الحقول الدلالية الآتية: محنة العشق، وعي الاطلاع، ومعاناة التحمل، وظلم الأيام والانفعالات والأحوال.

١ - محنة العشق: تعد المرأة بجمالها وشبابها النواة الدلالية لكل المعاني الغزلية أو جلها إذا ما اعتبرنا الغزل بالذكر قسمًا مستقلاً بنفسه، لكن حضورها المتأصل فيها لا يعد عنصراً موجداً لها بالضرورة، فأنماط الغزل تتعدد وتتنوع فتكون تعهراً أو مجوناً أو تخنثاً أو تديناً، أو تعففاً حضرياً أو مكابدة بدوية لعذاب العشق. وما يحدد

(١) أي الطلل والرحلة على الناقة وشكوى الدهر. انظر ما تقدم.

نمطيته طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بالمرأة فنياً في هزل شعري محتمل لأن يكون لهواً وشبقاً أوعفاً وتصوناً، وقد ألزم الانتساب إلى مذهب التبادي الشيخ بأن ينحو بمنجزه نحو النسيب الذي يكون فيه الافتتان بحسن المحبوبة محنة بالضرورة، لأن قوانين هذا الغرض تفرض على الشاعر العاشق ألا يكون فيه إلا باكياً مدنفاً^(١) هائماً بمعشوقة تسكن بيوت الشعر لكنها لا تغادر أبيات الشغراً لأنها حواء شعرية لا تحيا إلا في عالم القصائد. وهذه المعشوقة الفنية هي من يسميها أبو العلاء هند النسيب^(٢)، وإليها يشير في قوله:

حي من أجل أهلن الديارا

وابك هنداً لا النوى والأحجار^(٣)

ولهند هذه أسماء كثيرة لكنها هي هي في كل المناسب وإن تعددت أسماءها وتعدد عشاقها الشعراء في كل العصور. وقد كان الشيخ في مرحلة انتسابه إلى الشعر من بين من عشقوها وشغفوا بسحرها البدوي الذي لم تجلبه تطرية الحضارة وتكلفها.

• بين الوهم والحقيقة: أدى الخلط بين الحدث الشعري والحقيقة في الغزليات ببعض النقاد إلى الجزم بأن الشيخ في تغزله وترديده لأسماء النساء كان يعبر عن معاناة وجدانية صادقة وظمياً إلى الحب^(٤)، وأنه ما كان ليردد اسم المرأة كل هذا التردد لو لم يكن مشغولاً بها^(٥)، وانتهوا إلى أنه (قد عرف منهن غير

(١) انظر اللامع العزيمي / الموضح: ورقة ٢٦٩

(٢) رسائله / عطية: ص. ٣٩

(٣) س. ز. / شروح: ص ٦٥٢.

(٤) أبو العلاء المعري / بنت الشاطئ: ص. ٤٩.

(٥) القصيدة للمادحة: ص. ٩٦.

قليل^(١)، وأن أمانة التي ذكرها في شعره امرأة حقيقية كلفته عناء حبها زمناً قبل أن تخونه^(٢) وتتحول إلى غيره. وأن يكون الشيخ الصرورة زهد في النساء لضعف شهوته إليهن، أو قاسى من صدودهن عنه، أو غلبت عفته وتقواه على شهوته بعدما راودهن فطاوعنه... أمور لا علاقة لها بهند النسيب لأنها تخص أبا العلاء الإنسان لا الشاعر. لقد سمى الشيخ من محبوباته أمانة في قوله^(٣):

ولقد ذكرتُ يا أمانةُ بعدما

نزل الدليل إلى التراب يسوفه

وذكر هنذا في قوله:

نسوف من آل هند بارقاً أرجا

كانما فض عن مسك وما ختما

وسعدى في نونيته:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زابلته عين سعدى وسينها

وزينب في بائيته:

أن كنت مدعيًا مودة زينب

فاسكب دموعك يا غمام ونسكب

وأشار إلى المالكية في قوله:

إذا نحن اهللنا بخؤيك ساعنا

فهلا بوجه المالكية إهلالُ

(١) المرشد ١: ٦٢٢.

(٢) أبو العلاء ناقد المجتمع: ص / ٤٨ - ٤٧ عن النقد الأدبي الحديث: ص ٨٧.

(٣) س ز / شروح: على التوالي صفحات الأبيات اللاحقة ١٢٢٨، ١١٢٤، ٨٨٩، ٧٣٩، ١١٠٧ :

فضلاً عن نساء أخريات سماهن في الدرعايات^(١) أو ذكر نسبهن كسليمي وليس الفتاة الأحمدية، لكن تعداد هذه الأسماء لا يعد دليلاً على تعدد النساء اللاتي أحبهن الشيخ أوحى على وجود واحدة منهن، (فقد ينتقل المشيب من الاسم إلى الاسم)^(٢) كما قال هو نفسه راداً رأي من أنكر على المرقش تغزله بهند رغم شهرته بصاحبته أسماء.

والعرب قد تكني بالاسم الواحد عن جميع الأسماء^(٣)، واللواتي يحملن نفس الاسم في الشعر أكثر من أن يحصين^(٤)، وجلهن معدومات لأن الحبيبة التي يذكرها الشاعر في شعره قد تكون (ناثبة عنن فقهه من الإخوان الذين عدم نظيرهم في هذا الألوان)^(٥)، وقد تكون مجرد اسم يأتي به لإقامة الوزن وتحلية النسيب، إذ (للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو ليلي وهند وسلمي ودعد ولبني، وعفراء وأروى وريا وفاطمة ومية، وعلوة وعائشة والرياب وجمل وزينب ونعم وأشباههن)^(٦)، ولا تشذ محبوبات أبي العلاء في الشعر عن هذا العرف، فكل ما شخص به من صفات بشرية وأحوال وانفعالات إنسانية يظل مقيداً بحياتهن في دنيا شعر السقط أو ربوع النسيب بتبوير أدق، ولعل من أسلم السبل النقدية إلى معرفتهن البحث عن هويتهم باعتبارهن عرائس شعرية لا نساء حقيقيات، لأن وجودهن يصبح عدماً حال نقلهن من تخیيلات الشعر إلى واقعية التاريخ.

●● سحر الجمال: إذا كان بعض الشعراء قد جعلوا ذكر أسماء النساء سبيلاً إلى تحلية النسيب، فإن «صفة النساء»^(٧) كانت كما أوضح الشيخ، سبيلهم إلى تزيين

(١) انظر الدرعايات / شروح: على التوالي: ص ١٨٦٢، ١٨٧٥، ١٩٢٥، ١٨٧٨، ١٨٤٢، والتتوير: ١٩٧/٢، وفي الشروح (ص ١٩٤٧): القناة الأحمدية.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٥٧.

(٣) نفسه: ص ٤٠٨.

(٤) نفسه: ص ٢٢٧.

(٥) نفسه: ص ٤٠٧.

(٦) العدة: ١٢٢ ٢٢١/٢.

(٧) انظر اللزوم: ٣٩/١، حيث قوله: (وزينوا ما نظموه بالفزل وصفة النساء).

الشعر كله، وما يقصده بصفتين وصفهم لجمالهن ولحسنهن، فالحبيبة الحسناء التي كانت تزين بجمالها منزلها وما تحل به من بيوت الشعر والوبر، كانت تزين به أيضاً ما توصف به من أبيات الشعر وقصائده:

حسنٌ نظم كلام توصفين به
ومنزلاً بك معموراً من الخفر
فالحسن يظهر في شيئين رونقه
بيتٌ من الشعر أو بيتٌ من الشعر^(١)

وليس وصف جمال الحبيبة في النسب إلا تلميحاً ضمنياً إلى محنة العشق التي سيحكي الشاعر عن ابتلائه بها ومعاناته من شدائدها^(٢) بعد أن طاول عينه فجز بنفسه في معركة لا يسلم فارس من مثلها:
وأفة العاشق من طرفه
وأفة الصارم من حذّه^(٣)

إن العشق في بدايته يكون افتتانه بواحد من مفاتن المرأة التي تقع عليها العين فتعلق بها النفس، وقد يكون موطن الحسن الوحيد فيها، لكنه عندما يتمكن من النفس يحسن خلقتها كلها في عينه فتكل عن عيوبها ولا تبصرها إلا كما يرسمها وهم العاشق. وسواء كان الحسن الذي يصفه الشاعر سبباً في اكتواء الشاعر بنار العشق أم نتيجة له، فإن الغزل لا يبنى فناً إلا على التغني بهذا الحسن، وإذا كان انتساب الشيخ إلى مذهب التبادي الشعري قد فرض عليه ألا يستقصي مفاتن حبيبته عند وصفها كما هي مستقصاة في غزليات المتعهرين والمجان من الشعراء، فإن ذلك لم يمنعه من أن يزين غزله بذكر كثير من هذه المفاتن قبل أن يتخل رقيب العفة لينفي عن النسب شبهة التعهر.

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٩.

(٢) انظر التنوير: ٧/٢.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٠٢٠.

ولعل تحذير الأبيوردي^(١) مما قد يجره النسب رغم عفته على ذوي الوقار من المتلقين، يعود إلى باب الفتنة، الذي تعود الشاعر العاشق أن يفتحه قبل أن ينصرف إلى تصوير محنته. ففتح هذا الباب داخل النسب العفيف ضرورة عرف فني أجمع معظم الشعراء وجل المتلقين على قبول ما يجر إليه من أوصاف حسية والتغاضي عن معانيه الشبقية التي لا يمكن لفهوم الحسن أن يدرك مستقلاً عنها. وهذا العرف هو الذي يفسر وحده^(٢) عناية الشيخ كيفاً برسم صورة الجمال من خلال تجسيد صنم الفتنة وتتبع مظاهرها لا من حيث هي مبصرات أو محسوسات تتركها العين والأعضاء الحاسة فحسب، ولكن من حيث هي آثار في نفس الشاعر المفتون ووجدانه أيضاً.

وتختلف أساليب الشعراء في تشخيص هذا التأثير، وقد اختار الشيخ منها حقول الطقوس الدينية والعبادات فعد هواها تكليفاً يمتع ويلذ رغم العذاب الذي يصاحبه:

فنسيت ما كلفتني وطالما
كلفتني ما ضرّني تكليفه
وهوأكّ عندي كالغناء لأنه
حسنٌ لدي ثقيله وخفيفة^(٣)

وجعل لفقراء العشق حقاً في كنز الجمال فطالب الحبيبة بأن تؤتيه ما يجب عليها
له من زكاة الحسن لأنه من مستحقها:
لغيري زكاة من جمال فإن تكن
زكاة جمال فاذكري ابن سبيل^(٤)

ويعرف الشيخ أن جنة الحسن عابرة لكنه يعصي لاثميه ويختارها على النعيم الحقيقي:

(١) ديوان الأبيوردي / مقدمة النجديات: ١٧١/٢ .
(٢) نستبعد كل تأويل نفسي أو جنسي لحديث الشيخ عن المرأة في نسبه.
(٣) س. ز. / شروح: ص ١١٠٩ .
(٤) نفسه: ص ١٠٤١ .

يا جنة عرضت معجزة
فاخترتها وعصيت عذالي
يضحي الرضاب لأهلها بدلا
من بارد في الخلد سلسال^(١)

ويفرط في المبالغة فيجعل لها سحر هاروت وماروت ويتجراً فيعلن أنها لحسنها
لو ادعت الألوهية لاتخذها المفتونون صنماً يعبد:

نَكَسْتُ قرطيك تعذيباً وما سحرا
أَجَلْتُ قرطيك هاروتاً وماروتا
لو قلت ما قاله فرعون مفترياً
لخفت أن تنصبي في الأرض طاغوتاً^(٢)

وقبل أبي العلاء تغنى بشار بحسن فانتته فجعلها صنماً معبوداً^(٣) وإذا كانت
الحياة نفساً يتردد فيعيش به الإنسان، فإن نفس الحياة لدى الشاعر العاشق صار
ما يسمعه من كلامها الذي لا يستغني عنه كل راغب في البقاء:
ردي كلامك ما أملت مستمماً
ومن يملُ من الأنفاس ترديداً^(٤)

أما الجمال المحسوس الذي فتنه فجعله يتأثر وينفعل بهذه الانفعالات، فقد حاول
أن يقربه إلى المتلقي من خلال حصره لأربعة أنواع من الحسن تكون في مجموعها
سحر صنم الفتنة ورويقه وهي: الجمال الخُلقي والجمال المستفاد والجمال المستعار
والزينة الاجتماعية، فضلاً عن «سوء الطباع» والأخلاق الذي يعد في هند النسيب

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٨٦.

(٢) نفسه / شروح: ص ١٥٨١ ١٥٨٢.

(٣) انظر ديوانه: ٢٠٢/١، حيث قوله: ألا يا صنم الأزدي... ذي يدعونه ربا.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٠٩٤.

مكمنًا من مكامن الفتنة لدى الشعراء العاشقين. فالشيخ ينفي عن جمال الحبيبة زيف التكلف كما نفاه عنها قبله أبو الطيب^(١) ويصرح بأن جمالها خلقي يغني مظهرها عن المرأة وما يتبعها من أدوات الزينة:

ومراتها لا يقتضيها جمالها

بمراتها والطبع غير التصنع^(٢)

والصورة المثلى لتشخيص هذا الجمال الفطري هي صورة الكواكب التي تتألق بعيداً في السماء، فهي البدر المنير، بل هي الشمس المضيئة:

لست بدرًا وإنما أنت شمس

لا ترى في الدجى وتبسو نهاراً^(٣)

ويشترط لإكمال صورة الجمال الخلقي توافر ثلاث هبات لا تستغني عنها كل حسناء: الشباب والبياض ووفور الجسم، وقد اجتمع في حبيبته كل ذلك. وقد عاب الأصمعي على حسان وصفه لحبيبته بالكبر ونهاب الشباب وهو يتغزل بحسنها وجمالها في قوله:

لم تفتها شمس النهار بشيء

غير أن الشباب ليس يلوم

ولم يخالف الشيخ الأصمعي في عده وصفه لها بذلك عيباً، إلا أن مخالفته لأعراف المتغزلين جعله يفترض أن يكون (قال هذا وهي شابة على سبيل التأسف، أي أن الأشياء لا بقاء لها)^(٤). أما حبيبته هو فقد اختار لها أنضر سنين الشبيبة:

(١) في مثل قوله: حسن الحضارة مجلوب بتطرية... وفي البداوة حسن غير مجلوب، ديوانه: ٢٩١/١.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٥٠٠.

(٣) نفسه: ص ٦٥٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٠٢. وانظر البيت في نفس الصفحة وفي ديوان حسان: ص ٦ / نشر هارتويك، طبعة ليدن: ص ١٩١٠. وأثبت سيد حنفي حستين في تحقيقه لديوان الشاعر البيت في الهامش ٥ من الصفحة ٨١.

وقد حبست أمواهها في أديمها
سنين وشبَّت ناراها تحت برقع
وقد بلغت سنَّ الكعاب وقابلت
بنكهة معقود السخابين مرضع^(١)

وكساها البياض لوناً في قوله:

وبيضاء ريا الصيف والضيف والبرى
بسيطة عنز في الوشاح المجزع^(٢)

وأنزلهما ظهور البيض من الإبل ومنح جسمها جلالاً ووفرة فصارت المطي تشكو
ثقل ردفها الذي يبطئ سيرها:

إذا حملتك العيس أودى بأيدها
جلالك حتى ما تكاد به تخطو^(٣)

وافتتاناً بهذا التكامل بين الشباب والبياض والجلال في صورة الحسن يتتبع
الشاعر مواطن الفتنة في صنم الحبيبة من خلال معان لم يتردد بعض الدارسين^(٤) في
عد بعضها شاهداً على تسلط الشبق الجنسي على نفس الشيخ لميله فيها إلى نوع
من التصور الحسي يوهم أنه يخوض في غزل ماجن لا نسيب عفيف، ولعل في وصفه
لطعم ريقها ورائحته العطرة ما يفيد أنه لم يستثن في استقصائه لمافتتها إلا ما كان
سيبدو تعهراً وفجوراً في القول لا تحتمله بنية النسيب:

فسقياً لكأس من قمٍ مثل خاتم
من الدر لم يههم بتقبيله خال

(١) س. ز. / شروح: ص ١٥٠١ ١٥٠٢.

(٢) نفسه: ص ١٤٩٧.

(٣) نفسه: ص ١٦٢٣.

(٤) القصيدة للملاح: ص ٩٦.

تحلي النقا درين دمعا ولؤلؤا
وولت أصيلاً وهي كالشمس معطال
بأنسب معطار الغريزة مقسم
لسائفه إن القسيمة مثقال^(١)

إن الجمال الفطري الذي تنعم به هند النسيب يجعلها غير مفتقرة إلى الجمال
الذي يستفاد من مختلف مظاهر الزينة المتكلفة^(٢)، ورغم ذلك يزيد الشاعر حسنهما
تألقاً من خلال تجلية الرونق الذي يضيفه على جمالها تزيينها بالحلي وناغم اللباس
وتضمخها بأنفس العطور وأزكاها، فالأساور والخلخال تزين ذراعيها وساقها:

جهلٌ بمثلك أن يزور بلادنا
يختالُ بين أساورٍ وخال^(٣)

وأناها تزهوان بالاقراط والشنف:

اتعلم ذات القرط والشنف أنني
يشنفني بالزار أغلب رثبال^(٤)

وقلادة الذهب ترعى الحسن النضير على صدرها:

ألقت جراند نضار في ثرائبها
لم ترع إلا نضير الحسن ثنبيتا^(٥)

وحتى دموعها عند الفراق تصير جماناً ودرأً ولائى تزينها:

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢١٨ - ١٢٣٧
(٢) انظر قوله السابق: تحلي النقا درين دمعا ولؤلؤا... ولت أصيلاً وهي كالشمس معطال. نفسه/ نفسه: ص ١٢٣٦.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ٧٣٥.

(٤) نفسه: ص ١٢٢٦.

(٥) نفسه: ص ١٥٧٤.

نسيت مكان العقد من بهش النوى

فعلقته من وجنة بمسيل^(١)

فتقر الأساور والخلخيل بانتسابها إليها:

بكت فكان العقد نادى فريده

هلم لعقد الحلف قلب واخلال^(٢)

وعندما يجتمع الطوق والنطاق إلى كل ذلك يصبح جسمها مثقلًا بالحلي، لكنه لا

يكاد يشعر من الحرير الذي يلبسه إلا بنعومته:

والطوق من لبس الحمام عهته

وظباء وجرة مالها أطواق

ومن العجائب أن حليك مثقل

وعليك من سرق الحرير لفاق^(٣)

وتكمل رائحة العطور التي تنطبق بها صورة جمالها المستفاد، فالمسك يتفتت

من أسورتها:

ليست كزعم جريز بل لها مسك

يرفض عنه ذكي المسك مفتوتًا^(٤)

والطيب يعم المكان كلما سحبت أذيالها ماشية فيسكن الحداة من نسيمها:

ويرفع إعصار من الطيب لا يرى

عليه انتصار كلما سحب المرط

(١) س. ز / شروح: ص ١٠٤٢.

(٢) نفسه: ص ١٢٣٢.

(٣) نفسه: ص ٧٦٣ ٧٦٤.

(٤) نفسه: ص ١٥٧٣.

وقد ثمل الحادي بها من نسيمها

كان غاله من كرم بابل إسفنت^(١)

ولانتشار رباها الطيبة صارت كأنها لا ترتدي من اللباس إلا حلل الخزامى:

كان الخزامى جمعت لك حلة

عليك بها في اللون والطيب سريال^(٢)

ولا يستغرب ممن تتزين بهذه العطور كلها أن تُعَدِّي البرق^(٣) الذي يلعب من ديارها فيحمل أريجها إلى كل صقع يطل عليه. وإذا كان الحرير والمسك والحلي نفائس لا تنعم بها إلا من ملكت المال الوفير، فإن الغاية من استقصائه لها في وصفه لجمالها المستفاد إنما كانت للكشف عن وجه ثالث لحسنها هو الزينة الاجتماعية التي كان يزدهر بها كل من حظي بالعزة والغنى. وقد كانت هذه الزينة التي يزداد بها الحسن رونقاً وبهاء مما وهب لحبيبة الشاعر، فجرها أذيالها المعطرة تلميح إلى أنها كانت مترفة تستغني بمن يخدمها من الإماء الحواسر عن لبس ما قصر من الثياب التي تتطلبها الكنس وجمع الحطب وطهي الطعام. والعادة أن الإماء لفقرهن، يتزين بقلائد من اللط وهو الحنظل أو ما يشبهه حقارة، لكن من يخدمنها منهن يترفعن عن ذلك ولا يتزين إلا بما تهبه لهن من حلي:

إذا مشطتها قينةً بعد قينة

تضوع مسكاً من نوائبها المشط

تقلد أعناق الحواطب في الدجى

فريداً فما في عنق ماهنة لط^(٤)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦١٦ ١٦١٨.

(٢) نفسه: ص ١٢٢٢.

(٣) نفسه: ص ٧٣٩، حيث قوله: نسوف من آل هند بارقاً أرجا... كتما فُض عن مسك وما خُتما.

(٤) نفسه: ص ١٦١٤ - ١٦١٥.

وفي ربوع الصحراء حيث يقل القوت ويكتفى بما يسد الرمق تتغذى هند النسيب
بأطيب الطعام والذو بينما ترعى المها والظباء أخواتها في الجمال نبات البراري:

لم تنصفي غذيت أطيب مطعم
وغذاؤهن الشث والطباق^(١)

وكما توجد بنفيس حليها على خوادمها، تتفضل غير نهمة ولا بخيلة بما طاب
من مأكلا ومشربها على غيرها، فيسارها وعزها يجعلان الكرم شيمة أصيلة فيها:

يصبحها سيلاً حليب وقهوة
على أنها تعطي الصبوح فما تعطو^(٢)

ولعل في اختيال هذه الحبيبة بما كساها الشاعر من جمال خلقي وحسن
مستفاد وزينة اجتماعية ما يكفي لجعله معذراً في افتتاحه بها، لكنه لا يكتفي بذلك،
فرموز الجمال التي جسدها عين العاشق العربي القديم وربما قبل أن يبتدع امرؤ
القيس تشبيه النساء بالظباء^(٣) في بعض أوابد الصحراء كانت الركن الرابع في بناء
صورة الحسن المطلق الذي تنفرد به هند النسيب دون باقي الحسانوات، فقد أصبح
من الأعراف الشعرية أن (يكنى بالجؤنر عن المرأة في النسيب كما كني عنها بالغزال
والظبي)^(٤). ولم يبخل الشيخ على حبيبته بما تسمح به هذه الأعراف، فجعلها في
الحسن واحدة منها تجوب الغلا معها فتلتبس بالمها والآرام والأروى والطلا، ولا تتميز
منها إلا بالفا ظهور الإبل:

الفت خوص المطايا إن منكرة
إلف الغزال مقاليتاً مقاليتاً

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٦٤.

(٢) نفسه: ص ١٦١٨.

(٣) انظر طبقات الفحول: ١/ ٥٥، وشرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٦٠.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ١٩٢.

أروى النياق كأروى النيق يعصمها

ضرب يظل به السرحان مبهوتا^(١)

ويما يزينها من ثياب حريرية وحلي تغنيها عن زينة الوبر والقرون:

ومن العجائب أن حليكَ مثقلٌ

وعليك من سرق الحرير لفائقٌ

وصويحبائك بالفلاة ثيابها

أوبارها وحليها الأرواق^(٢)

ويصف بعض الشعراء الحبيبة بالمطل والمطل اللوحشية التي معها ولدها^(٣)، وليس مقصودهم أنها تزداد حسناً إذا كانت ذات طفل، (لأن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها في النعت)^(٤)، ولكن المقصود جمال جديدها وهي تميل به عاطلاً كأنها ظلية تحنو على صغيرها. وقد استثمر الشيخ صورة الظلية المطل وتابعها كغيره من الشعراء، لكن يبدو أنه أثر تجنباً لشبهة الولد، أن يجعل الحبيبة وقد تفرغ قومها كلهم لخدمتها وحدها الجؤنر الذي تحنو عليه أمه اللوحشية لا المطل نفسها، وصغار العين كأمهاتها رمز من رموز الجمال الخلقي:

كتابع أم تبتغي ثُبَّاً به

وما ضاعها نجل سواء ولا سبط^(٥)

إن غاية ما يبلغه الحسن في النساء لدى العرب أن يكون مستعاراً من جمال المها والآرام وغيرها مما يكنى به عنهن من الأوابد، ولعل في تسميتهم للمرأة بمثل ظلية وخنساء وغفراء ووحشية وصفهم لها بالهوراء والعيناء والدعجاء ما يؤكد أن الجمال

(١) س. ز. / شروح: ص ١٥٧٨ ١٥٨٥.

(٢) نفسه: ص ٧٦٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٣/٣.

(٤) نفسه / نفسه: ٣٣/٣.

(٥) س. ز. / شروح: ص ١٦٢٠.

المطلق لديهم كان مستعاراً من أوصاف هذه العجاوات ونعوتها، لكن هند النسيب قد تفوقها كلها في الحسن فتصبح هي المعين الذي تستمد منه العين والجائر جمالها بعد أن كانت تعيره لبنات البشر:

كم بات حولك من ريم وجازية
يستجديانك حسن الدل والحوير
ورب ساحب وشي من جاذرها
وكان يرفل في ثوب من الوبر^(١)

وليس الشاعر يلموم على افتقانه بهذا الحسن، فسحرها قد غوى الغمام فأضله ومس الأرض فأسقمها:

كان الغمام لها عاشق
يساير هودجها أين سارا
وبالأرض من حبا صفرة
فما تنبت الأرض إلا بهارا^(٢)

إن التغني بالفتنة والحسن المطلق في النسيب ليس إلا مقدمة فنية منطقية لتسويغ هزيمة العشق وتهوينها، فتتبع الشاعر لمختلف مظاهره ومواطنه في الحبيبة ليس تلذذاً بفضح ما استطاع الاستمتاع به متفرداً دون غيره، سيراً على طريق من جعل اللذات لا خير فيها إذا سترت، ولكنه تعريف بما ظل محروماً منه^(٣) رغم نزوعه إليه، والحرمان آلة الشاعر الفنية التي يفتح بها باب النسيب الرقيق ويسد باب الغزل الماجن، وإن اشتركت المقدمات في وصف الحسن وتجسيد الفتنة. وكما سد الحرمان طريق الاستمتاع بمغريات الفتنة والحسن، يهيئ سحر الجمال الممنوع الشاعر المفتون

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٣ ١٢٨.

(٢) نفسه: ص ١١٣٧ ١١٣٨.

(٣) لتمنع الحبيبة أو غيره قوماً، أو لعدة الشاعر نفسه كما سنوضح.

ليذوق عذاب الحرمان وذل هزيمة العشق مضاعفين، ولا يتحقق النسيب بدون هذين
الركنين: أي الحرمان والحسن، فلو متع الشاعر العاشق بهند النسيب (ما يكون قدره
مائة حقبة على غير الجزع والرُقبة، لجاز أن يغرض من الوصال إذ علم أن حبله في
اتصال، ولو نزل بها شيء تتغير به عن العهد لتمنى أن تقذف إلى غير المهدي، لأن ابن
أدم بخيل ملول تسري به إلى المنية أمون ذلول. ولو أصابها العور بعد أن سكن عينها
الحر لظن أن ذلك نبأ لا يغفر ولا يكفر^(١).

●●● هزيمة العشق وقدر الوصال الممتنع: تبدأ معركة العشق في النسيب
بمبارزة تسل فيها المرأة سيوف الحسن والخداع فلا تنفع الشاعر المقدم شجاعته
ونصاله لأنه يبرز إليها بقلب أعزل:

بالجفن بارزت القلوب وإنما

بالنصل يبرز كل شهم محرب^(٢)

وليس لمن يواجه سلاح الفتنة إلا الاستسلام والرضى بذل الهزيمة والأسر:

أسرت أخانا بالخداع وإنه

يعدُّ إذا اشتد الوغى بقبيل

فإن تطلقه تملكي شكر قومه

وإن تقتليه تؤخذي بقتيل

وإن عاش لاقى ذلة واختياره

وفاة عزيز لا حياة ذليل

وكيف يجر الجيش يطلب غارة

أسير لمجرور الذبول كحيل^(٣)

(١) رسالة الغفران: ص ٣٩٧.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١١٢٩.

(٣) نفسه: ص ١٠٤٣.

وشكوى الشاعر المهزوم في معركة العشق لا تكون من الهزيمة نفسها ولكن مما تجره عليه إذا تبادى في شعره، فالوقوع في شرك الحب قد يكون في الغزل المتعهر الطريق إلى لذات الوصال ومتعه، بينما هو في النسيب بداية لمحنة الحرمان التي تفرضها أعراف البداوة والتبادي على الشاعر العاشق من خلال حتمية الوصال الممتنع/المستحيل التي تبني بينه وبين المحبوبة سداً يحول دون استمتاعهما بلذة الوصال في اليقظة ولو لزم من قصير. ويرسخ الشاعر العاشق هذه الحتمية في النسيب من خلال أسس فنية دلالية ثابتة مختلفة تلتقي كلها في كونها حاجزاً يحول دون التواصل، وهي: طباع الحبيبة، ومشيب الشاعر، وعجزه عن الوصول إليها، والعفة.

■ **طباع الحبيبة:** يقترن جمال المرأة في النسيب بمجموعة من الصفات تنعت بها فتزيد حسننها رونقاً، والطريف أن هذه النعوت في معظمها تكون في أصلها خلافاً تعيب من يوصف بها، وعندما تلحق بالمرأة المعشوقة تصبح زينة لها، فالتبالة خلة يمدح بها الرجل إذا وصف بالكرم، لكنه إذا وصف بالأبله كان ذلك ذمّاً له، أما (النساء فقد كثر وصفهن بالبله)^(١) والخرق والكسل والبخل والذل، لأن ذلك مما يحسنهن في عين العاشقين، لكن ما يتبين عند تتبع هذه الصفات المذمومة / المحمودة، أن جلها لا يبرز في النسيب لتحسين صورة المرأة فحسب، ولكن لبناء السد الذي يحول دون استمتاع الشاعر بلذات الحب، وحبيبة أبي العلاء ممن وصفن بذلك، فهي البخيلة:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زائلته عين سعدى وسينها^(٢)

والخداع طبع فيها ووعودها سراب كاذب

ألفت الملاح حتى تعلمت بالفلا

رنو الطلا أو صنعة الآل في الخدع^(٣)

(١) الصاهل والشاحج. ص ٢٥٢.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٨٨٩ .

(٣) نفسه: ص ١٣٤٥

والملاحظ أن الحسنة المعشوقة عند تصوير طباعها تكون قريبة من الشاعر لا يحول دون وصوله إليها رقيب أو تباعد، لكن الوصال يظل ممتنعاً لأن طباعها نفسها تمنعه وتصده:

كالخود أبـدت للمحبِّ

جفائها ودلالها^(١)

إن بخل الحبيبة بالوصل وخداعها وهي تمنيه، واتخاذها مواعيد عرقوب مثلاً وهي تواعده، سجايا تبني الحاجز الذي لا يستطيع الشاعر إلا الاعتراف بخيبته أمامه، و(إنما ود الغانية خلاب وخداع، وللكمد في هواه ابتداء)^(٢).

■ المشيب: قد يكون من أطرف مفارقات النسب أن البياض الذي يعد لوناً يعشقه الشاعر في حبيبته ويزيده افتتاً بها هو نفسه اللون الذي ينفرها منه ويحيل حبها له كرها، ولا يخفى عن الشاعر الذي ألف وعودها الكاذبة ودلها وهو مطمئن إلى حبها لها، أن تنكرها له لا يبدأ إلا عندما تنير أول شعرة في دلجة رأسه:

هي قالت لما رأت شيب رأسي

وأرادت تنكراً وازوارا

أنا بدرٌ وقد بدا الصبح في رأ

سك والصبح يطرد الأقمار^(٣)

وما يتعجب منه الشاعر المنبؤ أن الحبيبة تعشق الشباب وتواجه المشيب بكره لا تواريه رغم أن بياضه سبر النفس كبياض كل ما تتعلق به النفوس:

خبريني ماذا كرهت من الشيب

ب فلا علم لي بذنب المشيب

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٠٢٠

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٦٥٢

اضياء النهار أم وضح اللؤلؤ
لؤلؤ أم كونه كثغر الحبيب
وانكري لي فضل الشباب وما يج
مع من منظر يروق وطيب
غدره بالخليل أم حبه للـ
ففي أم أنه كدهر الأديب^(١)

وإذا كان الشاعر يعتذر عن مشيبه بأنه أصبح كالنصل العتيق وعتقه لا يذم، فإن
حجة الحسان في كرهه من يضحك المشيب برؤوسهم فيكون، أنه يذهب بماء الوصل
وفرنده، ويحني الظهر وقد كان قناة، وليس القضيبي إلا القد^(٢). وهي حجة تؤكد أن
المشيب سد ثان يحول فنيًا دون تحقق الوصال والتذاذ الشاعر بمتعته لأن حكم
الحبيبة في قصة العشق أن تكون كارهة للشعر الأبيض وعاشقة للـمـة السوداء وحدها:
ومن فقد الشبيبة فالغواني

له عند الورود مصردات^(٣)

ولا تعد الحبيبة جائزة بذلك، فالشاعر هو الآخر لا يعيشها إلا شابة.

■ ■ ■ اليأس والسلو والإرعواء: عندما تبني الحبيبة بطباعها السد المانع من
الوصال ييأس الشاعر العاشق، وتكون مرارة اليأس أهون عليه من خيبته المطردة وهو
يجري خلف سراب الأمان. وشعوره براحة اليأس هو بداية تحوله نحو ملاذ السلو
الذي سينسيه رغبته في الوصال:

أرحطني فأرحت الضمر القودا

والعجز كان طلابي عندك الجودا^(٤)

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٠٣٣.

(٢) انظر ديوان مهيار: ٢٥٣/١، حيث قوله: كان قناة فغدا حنية... ظهر ما القضيبي إلا القد.

(٣) اللزوم: ٢٠٣/١.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٠٩٣.

ورحلة النوق التي يشير إليها أبو العلاء محنة ثانية سيقاسي منها، لكنه يجدها في بدايتها خلاصاً من عذاب الطمع في جود الحبيبة ووصالها، والخلاص من ذلك العذاب شاهد على السلو، وإذا سلا الشاعر أصبح سلوه سداً آخر يمنع من تحقق متعة الوصال ولو لانت الحبيبة فرغبته فيها وأطاعته. واليأس الذي يسلي ويقود إلى رحلة النسيان قد يتأخر إذا كان الشاعر ما يزال غض الشباب، لكنه عندما يشيب لا يجد بداً من أن ييأس ويسلو فيرحل لينسى، لأن المشيب ذنب لا تغفره الحسناء:

غصن الشباب عصي السحاب فلم يعد

ذا خضرة إذ كل غصن أخضر

قد أورقت عمد الخيام وأعشبت

شعب الرحال ولون رأسي أغبر

ولقد سلوت عن الشباب كما سلا

غيري ولكن للحزين تذكر

ونسيت ما منع الهوى بتنوفة

عقم الجديل بها وأعقب أخدر

سلت سيوف سرابها لتروعني

وسوأي عاذل من يراع ويذعر^(١)

إن العاشق المفجوء ببياض المشيب يعاند كثيراً ويتماسك قبل أن يعترف بأنه

حزين على رحيل شبابه:

وأطربني الشباب غداة ولى

فليت سنيه صوتٌ يستعاد^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ١١١٩ ١١٢٢.

(٢) نفسه: ص ٢٨٤.

أما المشيب فإنه ضيف مستثقل يحل برأسه لإرغامه إن لم يكن بدأ يسلو على
رحلة النسيان، ولا يقاطه من غفلته وتذكيره بأن لكل فترة من العمر أحكامها:

طويت الصبا طيَّ السجل وذارني

زمان له بالشيب حكم وإسجال^(١)

وما يحكم به الزمان بعد الشبيبة الصحو والارعواء، وعندما يصحو الشاعر
العاشق يتبين له أن صنم الفتنة والحسن الذي هام به لم يكن إلا ضلالاً وغياً زينهما
طيش الشباب:

أفنى إنما البدر المقنع رأسه

ضلال وغى مثل بدر المقنع^(٢)

وصحو الشاعر وأرعواؤه عودة رشيدة إلى حكمة العقل، وإذا كان رحيل الشباب
هو التحول الظاهر الذي يجبر الشاعر عليها ليعلن نهاية حكاية العشق، فإن الدعوة
إلى الصحو تبدأ في عصر الشبيبة نفسه حين يتقل العذال على الشاعر باللوم
ويبالغون في نصحه وحثه على التعقل فيعصيههم:

يا جنة عرضت معجلة

فاخترتها وعصيت عذالي^(٣)

وقد يصني فيرعوي ويحلم بعد سفاهته:

وقد أنست إلى حلمي وأوحشني

كر العواذل تأنيباً وتفنيداً^(٤)

وعندما يرعوي يدرك أن الاستسلام للوعة العشق والامه سفه:

(١) س. ز / شروح: ص ١٢٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٥٠٤.

(٣) نفسه: ص ٨٨٦.

(٤) نفسه: ص ١٠٩٣.

وهاجته الجنوب لوصول حي
أقام ويمموا دارًا طروحا
سفاه لوعة النجدي لما
تنسم من حيال الشام ريحا^(١)

وحين يرعوي ينصح ذوي العقول بأن يتجنبوا الغواني حتى لا يجرن عليهم ذل
العاشقين:

وتوق أمر الغانيات فإنه
أمر إذا خالفته لم تندم^(٢)

وأيا كان سبب الصحو والارعواء فإنهما يظلان كطباع الحبيبة والمشيب والسلو من
الحواجز الفنية التي تجعل استمتاع الشاعر والحبيبة بلذة الوصال ممتنعًا مستحيلًا.

■ ■ ■ ■ ■ التناهي والاحتجاب: يتبين من طبيعة الموانع الفنية السابقة أن الشاعر
يأتي بها عندما تنبئ المعاني الغزلية بأن الحبيبة تكون قريبة منه، وبأنه يلتقي بها
ليروضها ويغريها بالاستسلام لرغباته الغريزية، وقد يختار أن يجعلها بعيدة عنه أو
محتجبة فيكون البعد هو المانع من الاستمتاع بوصولها. ويبيّن الشاعر حاجز التناهي
هذا من خلال صورة التوحش التي تصبح فيها الحبيبة محتمة بفلاة متأبدة، تصاحب
فيها أخواتها من نوات اللبر والقرون فتتعلم من الطلارنوه ومن الصحراء خداع
سرابها^(٣)، ولا يطيق الشاعر بعدها فيزهده في نعومة عيشه ويلاحقها في الفلوات
مستلذًا من أجلها خشونة البداوة وقسوتها:

وأبغضت فيك النخل والنخل يانغ
وأعجبني في حبك الطلح والضال

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٤١ - ٢٤٣.

(٢) نفسه: ص ٣٢٧.

(٣) نفسه: ص ١٣٤٥.

وأهوى لجراك السماوة والقطا

ولو أن صنفه وشاة وعذال^(١)

وما يقصده الشاعر بالفها الفلوات أنها أعرابية تصاحب قومها البدو في حلهم
وترحالهم فتألف المطايا وتألفها:

ألفت خوص المطايا إن منكرة

إلف الفزال مقالبتا مقالبتا^(٢)

وهي ألفة ترغم الشاعر على أن يظل هو أيضًا ممتطيًا ناقته، حائرًا بين مجاهيل
يسلكها على الظن بحثًا عن تمنى اقترابها فلم تزد برحيلها نحو المجهول إلا تباعدًا:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا

يظللهم ما ظل يخبته الخطُ

رجوت لهم أن يقربوا فتباعوا

وأن لا يشطوا بالمزار فقد شطوا

يمانون أحيانًا شامون تارة

يعالون عن غور العراق لينحطوا^(٣)

فإذا علم بالربع الذي حلت به أربته المسافة البعيدة التي أصبحت تفصل ما
بينه وبينها:

وسالت كم بين العقيق إلى الغضى

فجزعت من أمد النوى المتطاوّل^(٤)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢١٣ ١٢١٤.

(٢) نفسه: ص ١٥٧٨.

(٣) نفسه: ص ١٦٠٦ - ١٦٠٨.

(٤) نفسه: ص ٧٣٤.

وعندما يشير الشاعر إلى أن الرماح تظل الحبيبة، فإن ذلك يكون إيماءً فنيًا إلى وعورة أخلاق الأعراب التي تجعل من السيوف والرماح الصديق الذي لا يؤتمن غيره^(١)، وهي صورة مستجادة للشجاعة والفتوة الحميدة، لكن الشاعر لا يأتي بها في النسب للمدح وإن بدت مديحًا في ظاهرها، ولكن للكشف عن الرعب الذي يملأ نفسه وهو يتصور الغيرة على العرض تحرك هذه السيوف فتسفك دماء متجنبة شبيهة العار، فقد يكون مزار الحبيبة قريبًا ولكن الغيرة والخوف يجعلانها بعيدة:

أتعلم ذات القرط والشنف أنني

يشنغنني بالزار أغلب رثبال

فيادارها بالحزن إن مزارها

قريبٌ ولكن بون ذلك أهوال^(٢)

ولجنبه أمام زئير الرقيب الغيور يكتفي الشاعر المرعوب بالنظر من بعيد إلى خدر الحبيبة القريبة/البعيدة وقد أجبرتها غيرة القوم على أن تحتجب ليصبح تميز هوبجها غاية تبرجها:

ولاحت من بروج البدر بعدًا

بسورمها تبرجها اكتنان^(٣)

إن الحبيبة بغيرة البدو عليها وحجبهم إياها صونًا لها تصبح نائية عن الشاعر وهي قريبة منه، ورحيلها الدائم نحو المجهول وإلفها القفار المؤيدة يزيدانها بعدًا واحتجابًا، وليس يرجى الوصال وقد قدر على الشاعر أن يواجه حاجز التناهي، لأن سد الغيرة يظل حائلًا بينه وبينها حتى عندما تقترب منه.

(١) انظر قوله: وضجيع ظلهم الحسام وإن ثوى... منهم فتى فمع المهند يقبر. س. ز. / شروح: ص ١١١٦.

(٢) نفسه: ص ١٢٢٦ ١٢٢٨.

(٣) نفسه: ص ١٧٥.

■ ■ ■ ■ ■ العفة: وهي آخر الحواجز التي يضعها الشاعر أمام متعة الوصال، وتتجلى فاعلية هذا الحاجز في كونه أصبح في عصر التبادي الشعري معياراً أخلاقياً/فنياً محضاً لعلاقة له بالسلوك الأخلاقي الحقيقي. وأعني بذلك أن العفة صارت سلطة فنية تلزم الشاعر المتبادي بأن يصرح في كلامه أو يضمّنه ما يفيد أن حكاية الحب تظل شريفة، حتى عندما يتغلب العاشق والمعشوقة على كل العوائق ويصبح الوصال متأتياً^(١).

ويضمن الشاعر المتبادي للنسيب طهره من لذة الوصال الشهواني بجعله العفة سجية يتحلّى بها العاشق^(٢) إذا غلبت الشهوة على الحبيبة، أو تتحلّى بها هي^(٣) إذا غلبت الشهوة عليه، وقد يتحليان بها جميعاً فيكون الطهر أرسخ. وقد صرح الشيخ بما دل على أن عفته عاشقاً كانت أقوى من أن تتغلب عليها الشهوة الغريزية:

كم قبلة لك في الضمائر لم أخف

فيها الحساب لأنها لم تكتب^(٤)

أما عفة الحبيبة فيطمئن المتلقي على تخلّقها فنياً بها، أن الشاعر جعلها لتباديه أعرابية محضّة كما يدل على ذلك قوله:

وفي الحي أعرابية الأصل محضّة

من القوم إعرابية القول بالطبع^(٥)

(١) انظر قول مهيار: فكم ليلة ورقب العيو... ن لا يحمل النوم إلاخفيفا

وقد كان حب يقض الضلوع... ولكنه كان حبا شريفا، ديوانه: ٢/ ٣٧٤.

(٢) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم، وانظر قول أبي الطيب: إني على شغفي بما في خمرها... لأغف عما في سراويلاتها. ديوانه: ١/ ٣٤٨. ويؤكد فاعلية العفة في النسيب أن الشاعر يتخلّى عنها عندما يصف زيارة طيف الخيال له.

(٣) انظر قول مهيار: عفات ما تحت الحيا... والخمر إلا المقلّا

عواصيا على الخنا... وإن أظعن الغزلا. ديوانه: ٣/ ١٤١.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١١٣٠.

(٥) نفسه: ص ١٣٤٤. ولنظر تفصيل ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

وحرصه على تجلية بداوتها من خلال الصور المختلفة التي أسكنها فيها الفلوات وجعلها تصاحب فيها الأطباء والمها، وتآلف ظهور المطايا محمية بسيوف قوم يسفكون الدماء إذا لسان المحب سماها. واختيار الأعرابية التي اختارها قبله صفيه أبو الطيب لتكون المعشوقة لم يضمن له فحسب منع الوصال الشهواني من التحقق، ولكنه ضمن له كغيره من المتبادين تنقية نسيبه من دنس التعهر والخنا الذي غلب على غزليات المتحضرين المأجنة، وقد عاب هو نفسه على امرئ القيس رغم إعجابه به أنه أخنى^(١) في غزله، وأنه كان كالفرزدق يتظاهر بطلب المنكرات ويفحش في شعره^(٢). وقد كان لومه بعض أصدقائه الشعراء على الافتتان بغرائر فارس والهيام بالخمرة، في قوله:

فاكفف جفونك عن غرائر فارس

فالضرب يثلم في غرار الصارم

تصف المدامة في القريض وإنما

صفة المدامة للمعافى السالم^(٣)

تحذيراً ضمنياً من الخنا الذي يجر إليه الغزل الخمري أو عشق الحضريات في الشعر. وأخنى الغزل وأبعده عن طهر النسيب الغزل بالذكر الذي روج له مجان القرن الثاني، ومعانيه النواسية مشهورة. ومناقضة هذا الغزل للغة صريحة، وخوفاً من أن يلتبس على المتبادين الناشئين تذكير بعض الشعراء المتبادين للمشبيب بها في بعض مناسبتهم العفيفة بالغزل الشاذ، فيتوهموا أن مذهبهم الشعري يبيح عشق الغلمان إذا كانوا بدوا كما يستشف من قول بعضهم جاداً أو هانلاً:

تعلقته بسوي السبا

ن والوجه والزي ثبت الجنان^(٤)

(١) رسالة الدواوين: ٢٢/١.

(٢) الصاهل والشاحج. ص ٥٦٦.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٤٧٧ ١٤٧٨.

(٤) بتيمة الدهر: ٤٠٢/٢.

يؤول الشيخ هذا النوع من التذكير ويفرغه من كل دلالة ماجنة، يكشفه عن أن الأعرابية لا الغلام هي المقصودة في مثل هذا النسب. فأبو الطيب في قوله:

فاسقنيها فدى لعينك نفسي

من غزال وطارفي وتليدي

(خرج بالتشبيب من المؤنث إلى المذكر، وهم يفعلون ذلك كثيراً لأنهم يشبهون المرأة بالغزال والظبي وغير ذلك من المذكرات، فكأنهم يذكرون على هذا المعنى. وأصل ذلك أنهم يجترئون على طرح حرف التشبيه لأن السامع عالم بالغرض، فمن ذلك قول النابغة بعد أن بدأ بذكر المتجردة:

فبدت ترائب شادنٍ مترببٍ

أحوى أحم المقلتين مقلد^(١))

والبحثري قد أنث المشبب به وذكره في قصيدة واحدة فقال:

أعطيت بسطة على الناس حتى

هي صنف والناس في الحسن صنف

ثم قال:

مسكري إن سقيت منه بعيني

أرجوان من خمر خديه صرف

(ويجوز أن يكون ذكر على معنى الغصن لأنه قد ذكره، وقد يتفق مثل هذا كثيراً لأنهم يشبهون المرأة ويصفونها على معنى التشبيب بأنها ظبي أو جؤنر فيخرجون من شيء إلى شيء، وقد يجوز أن يحمل هذا على أنه أراد المحبوب لأن المذكر أصل المؤنث، ومن نحو هذا قول عدي بن زيد:

يا لبينى أوقدي النارا

إن من تهوين قد حارا

(١) اللامع العزيمي / الموضح: ورقة ٢٥٥. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٤٣/٢.

ثم قال بعد ذلك:

عنها ظبي يؤرثها
عاقداً في الجيد تقصيرا
ولا ريب أنه يعني بالظبي جارية، وكذلك قول أبي دؤاد:
ولقد دخلت البيت يح
فـزـنـي إلى السير الفـراهم
فـإذا غـزال عـاقـداً
كاليدرقشعه المنام

وإنما يعني بالغزال المرأة^(١). وتأويله هذا ينزه أبا الطيب والبحري وهما علما
من أعلام التباضي عن أن يكونا قد خرجا عن عفة النسيب ودنسا بذكر الغلمان،
فالكناية عن المحبوبة بالمذكر من الأساليب الفنية التي أصلها الجاهليون في مناسبتهم^(٢). وإذا كانت العفة في هذه المناسب ركناً فنياً لا يتزحزح، فإن النسيب إنما كان يصاغ
ليكون العاشق محروماً فيه من متعة الوصال، والحواجز المتعددة التي كانت تبني
لمنعه من هذه المتعة كانت تقنعه بأن قدره أن يظل يعدو خلف السراب طلباً لوصال لن
يتحقق في الشعر:

ما يوم وصلك وهو اقصر من
نفس باطول عيشة غالي
علقت حبال الشمس منك يدي
وجديدها في الضعف كالبالي
وأردت ورد الوصل من قمر
فصدرت عنه كـوارد الال

(١) عبث الوليد: ص ١٥٣. وانظر بيتي البحري في ديوانه: ١٣٧١/٣ - ١٣٧٢.

(٢) انظر العمدة: ٢٢٥/١، وانظر كلام الشيخ السابق.

وطلبت عندك راحةً وعلى
حسب اعتقادي كان إدلالي
ما زلت أبلغ ما أهمل به
حتى هممت بكوكب عالي^(١)

وما يبدو طريقاً في النسيب أن هذه الموانع كلها تتلاشى بمجرد أن يتحول الشاعر من اليقظة إلى الحلم لتصبح المعاناة من الحرمان استمتاعاً صريحاً بلذة الوصال.

●●●● طيف الخيال وهم الوصال المداح: عندما قارن ابن بسام^(٢) بين تصوير أبي الطيب والتهامي للعفة استجاد صورة أولهما لأنه جعل نفسه فيها لا يعف عن حبيبته في اليقظة فحسب، ولكن عن طيفها أيضاً عندما يزوره في الأحلام^(٣)، ومفهوم هذه المقارنة أن من عادة الشعراء ألا يعفوا عن محبوباتهم عندما يصبحن خيالات يزرنهم، فالعفة في النوم غير مطلوبة من الشاعر لأن بنية الطيف حقل غزلي حسي يناقض طهر النسيب وإن كان يقطع منه وينمو داخله وبه، فالعلاقات السالبة التي يشخص الشاعر بها محنة العشق وعذابه تغير علاماتها الرياضية فتصبح موجبة لتجعل كل ما كان ممتنعاً حراماً في اليقظة متائناً مباحاً عند زيارة الطيف:

هواجر في التيقظ أو عواصٍ
وفي طيف الكرى متعهدات^(٤)

ويشترط لوجود الطيف بهذه الزيارة حلقة الظلام، فهو لا يطرق إلا عندما يصبح سواد الليل سترًا له والنجوم حلياً يتزين بها:

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦ .
(٢) انظر الذخيرة: ق ٤ / مجلة ٢ / ٥٤٢، وما تقدم: القسم الثاني.
(٣) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.
(٤) اللزوم: ٢٠٣/١.

زارت عليها للظلام رواق

ومن النجوم قلائد ونطاق^(١)

ولولع الطيف بالظلام يجعل الشاعر بهمة الليل المخيف الشرك الذي ينصبه له
لاصطياده:

وجنح يمالأ الفودين شيبا

ولكن يجعل الصحراء خلا

أردنا أن نصيد به مهاة

فقطعت الحبال والحبال^(٢)

وعندما يصطاد ويستأنس يتمنى لو يزداد سواد قلب^(٣) الشاعر وبصره في سواد
الليل لتطول ملازمته لعاشقه:

يود أن ظلام الليل دائم له

وزيد فيه سواد القلب والبصر^(٤)

وإذا كان الليل الظرف الزماني الذي يسعى فيه الطيف، فإن النوم بعد إقفار الظل
من الحبيبة هو المكان والمغنى الشعري الذي يعمره الطيف ويبتهج فيه الشاعر المحروم
بمتعة الوصال:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال

وفي النوم مغنى من خيالك محال^(٥)

(١) س. ز / شروح: ص ٧٦٢

(٢) نفسه: ص ٧٣ ٧٢.

(٣) سيجعل الشيخ سواد القلب وظلام العمى بعدين ثابتين في فكره التشاؤمي. انظر مثلاً قوله عن قلبه في رسالة الغفران (ص ١٣٢): (وإن في منزلي لأسود.....)، وقوله عن عماء (اللزوم: ٢٤٩/١). أراني في الثلاثة من سجونى... فلا تسأل عن الخبر النبئت لفقدي ناظري.

(٤) س. ز / شروح: ص ١١٩.

(٥) نفسه: ص ١٢١١.

ويعد مخلاً بقوانين حكاية الطيف كلُّ شاعر يخلط بين الأرق وبهجة لقاء خيالات الحبيبة، ومما عيب على أبي الطيب إشارته إلى أن طيف حبيبته زاره والخليون هجم^(١)، فقد أوهم المتلقي بتخصيصه غير العاشقين بالنوم أنه كان يقظان عندما زاره طيفها، وهذا مناف لما أصله القدماء، ولذلك نبه الأزدي على ذلك بقوله (لا معنى لتخصيصه إياهم بالنوم دون نفسه، لأن الخيال إنما يزوره وهو نائم)^(٢)، أما الشيخ فالخيالات لديه لا تطرق إلا في المنام^(٣). وسعيها إلى العشاق متباطئة أو مسرعة لا يتأتى إلا عندما يكونوا هجداً:

وطارقتني اخت الكنائن أسرة

وستر ولحظ وابنة الرمي أربع

ونحن بمستن الخيالات هجداً

وهن مواش من بطيء ومسرع^(٤)

إن النوم في النسيب يكون الفضاء الدلالي الشعري الذي تقوض فيه كل الحواجز التي تبنيها الأعراف الفنية لمنع العاشق من أن ينعم بمتعته الوصال، فتعبد له بزوالها كل الطرق التي توصل إلى الحبيبة. فتمنعها ودلها في اليقظة يصبحان استجابة عندما يبعث إليها برسول الأحلام:

ورسول أحلامٍ إليك بعثته

فاتى على ياس بنجح المطلب^(٥)

(١) انظر قوله: بما بين جنبي التي خاض طيفها... إلى الدياجي والخليون هجم . ديوانه: ٣٤٥/٢.

(٢) انظر سأخذ الأزدي على الكندي / مجلة المورد - المجلد السادس / العدد ٣ (خاص بالنتيبي) - العراق ١٣٩٧/ ١٩٧٧- ص ١٧٦.

(٣) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ١٦٤. (وإنما عرض في قول نام كخيال طرق في المنام).

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٤٩٣ ١٤٩٥.

(٥) نفسه: ص ١١٣١.

وإخلافها المواعيد يتحول إلى مصاحبة دائمة له أينما صار، ولا يبقى مانع البعد الذي يشكو منه في اليقظة أي تأثير عندما يطلبها في الأحلام، فخيالها يهتدي إليه في الفلوات إذا امتطى الإبل، ويلحق به إذا ركب الماء سابحاً أو مستعيراً من عيسى بن مريم معجزة المشي على الماء:

صحبنا كراناً والركاب سفائن
كعادك فينا والركائب أجمال
أعمت إلينا أم فعال ابن مريم
فعلت وهل تعطي النبوة مكسال^(١)

ولو طارت به المطايا طائرة إلى النجوم وجده بها ينتظره:
ما سرت إلا وظيف منك يصحبني
سرى أمامي وتأويبا على أثري
لوحط رحلي فوق النجم رافعه
أقيت ثم خيالاً منك منتظري^(٢)

ويستهين الطيف بغيرة قوم الحبيبة وغضبهم وقد أقسموا على منعه من الإسراء إلى الشاعر العاشق، فيحنثون عندما يسري أمامهم غير مبال بسيوفهم المشهورة لمحو العار، لعجز أبصارهم عن إدراك شخصه اللطيف:

إن كان طيفك برّاً في الذي زعما
فإن قومك ما بروا لهم قسما
إلى أميرك لا يسري الخيال لنا
إذا هجعنا فقد أسرى وما علما

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٢٠ ١٢٢١.

(٢) نفسه: ص ١١٨ ١١٩.

وكم تمننت رجال فيك مفضبة

أن يبصروه فلم يظهر لهم سقما^(١)

وحين يعلم الشاعر أن بصر الرقيب والعائل قد غشي يسكن روعه فيخلو بخيال
الحبيبة ملتدًا بتقبيلها غير خائف:

ومتى خلوت بها من أجلك لم أزع

فيها بطلعة عائل من مرقب^(٢)

إن إنتشاء الشاعر العاشق بخمرة ثغر الحبيبة وهو يقبل خيالها سعادة تنسي
الام البعد والحرمان التي يقاسي منها في اليقظة، فقد كان أقرب ما يتمناه أن تعده
الحبيبة بقبلة ينالها منها بعد عامين:

لافاك في العام الذي ولّى فلم

يسألك إلا قبلة في قابل

إن البخيل إذا يمد لها المدى

في الجود هان عليه وعد السائل^(٣)

لكن وصال الخيال سعادة وهمية لا تدوم، فالطيف يرحل وينجو بنفسه خوفًا
من الانقراض لأدنى صوت يوقظ من النوم، وقد يكون هذا الصوت سهيل فرسه الذي
تنتقل إليه غيرة الرقيب حين يتحسس بسمعه خطوات الطيف فيوقظ النيام لفضحه
ومنع الفحشاء منغصًا على الشاعر لذة الوصال:

ونم بطيفها الساري جواد

فجنبنا الزيارة والوصالا

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٣٨ ٧٣٩.

(٢) نفسه: ص ١١٣٠. والخمير في «بها» يعود على القبلة.

(٣) نفسه: ص ٧٣٣.

وأيقظ بالصهيل الركب حتى
ظننت صهيله قبلاً وقالاً
ولولا غيرة من أعوجي
لبات يرى الفزالة والفزالا
يحس إذا الخيال سرى إلينا
فيمنع من تعهدنا الخيالاً^(١)

وعندما يوقظ العاشق من نومه ويحرم من متعة وصال الطيف يحاول اصطياده
من جديد بحبائل الكرى، لكنه يستعصي عليه لاستعصاء النوم فينسى سعادة الزيارة
ويبدأ عذاب الأرق والسهاد:

بعدنا غير أنا إن سعدنا
بغبطة ساعة عكف الخيال
فأرقنا طروقك لا أثيل
مؤرقة الهجود ولا أثال^(٢)

وهذا العذاب يكون على الشاعر أشد من كل محن العشق التي يشكو منها في
نسيبه، فزيارة طيف الحبيبة سعادة وهمية تنسيه في النوم هذه المحن لحين، وعندما
يكشف زيف الأحلام تهيج الحبيبة أشواقه فيستخفه الطرب الحزين ويضيق بنفسه
ويقظته لكنه لا يجد إلا نوم الخلاص سبيلاً:

لقد زارني طيف الخيال فهاجني
فهل زار هذي الإبل طيف خيال^(٣)

(١) س. ز / شروح: ص ٧٤ ٧٦.

(٢) نفسه: ص ١٦٦٢.

(٣) نفسه: ص ١١٧٤.

إن النهاية التي تختتم بها عند اليقظة حكاية زيارة الطيف يجعلها لعبة فنية يبني بها الشاعر وهم السعادة، ليتخذ السبيل إلى جعل مكابدة الأشواق أقسى وأشد تبريحاً، ولذا تبدو دلالة الكرى فيها مغايرة لما يدل عليه عادة نوم الجفون لدى غير العاشقين، فنومهم (دليل على سلو الفؤاد وخلوه من جوى الحب وبرح الاشتياق)^(١)، والشاعر في محنة العشق أبعد ما يكون عن هذا الخلو.

وقد أحس بعض المتبادين في القرن الرابع في تصويرهم النقدي لانفعالات النسيب وتباريح الهوى بشبهة التعاشق والتباكي في حديث الشاعر عن نومه اللذيذ رغم شكواه من بلوى العشق، فحاولوا أن يعتذروا عن الشاعر القديم الذي أصل عرف الابتهاج بالطيف وذلك بتأويل دلالة النوم وجعله حلقة مجددة للآلام لا مظهرًا لخلو الفؤاد وإطمئنان النفس، فالكرى ملاذ من تباريح العشق، والسهاد شاهد على صدقه، والمتعة التي تجنى من زيارة طيف الخيال تجعل للنوم منة على الشاعر يحمد عليها رغم شبهة الأذى التي يجرها، ويذم السهر رغم كونه عنوان الوفاء والحب الصادق^(٢).

لكنها منة لا تنوم طويلاً لأنه ما أن يذوق حلاوتها حتى تنغصصها عليه مرارة لليقظة قد يخلصه منها النوم لحين لكن ليذيقه علقماً أمر. وقد عبر أبو العلاء عن حركية التعارض والتكامل بين متعه الكرى التي تجلبها زيارة الطيف ومحنة الأرق التي تتلورحيله عند اليقظة، منتهيًا إلى أن الخلاص من هذه الحيرة لا يكون إلا بالموت الذي يكون فيه الهجر بينونة لا رجعة فيها:

يغفي ويـزعم أنه متبول
راج خيالك أنه سيديل
كذب الخيال كما علمت محبب
وكرى الجفون على السلو دليل

(١) التنوير: ٢٢٣/٢.

(٢) انظر قول مهيان: يامنة للكرى لولا حلاوتها ... ما ذم وهو وفاء في الهوى السهر. ديوانه: ٢٧٧/١.

غمض يحيل على السهاد بزورة
وكذا السهاد على الرقاد يحيل
حالا ان اخلفتا فهل من حالة
اخرى يكون بها إليك سبيل
ما بعد نين سوى الحمام وإنني
لإخال أن الهجر فيه طويل
وفضيلة النوم الخروج بأهله
عن عالم هو بالأذى مجبول^(١)

وإذا كان الموت خلاصاً نهائياً من عناء التحسر على الطيف بعد الاستمتاع به،
فإن الهجر الذي يشير إلى طوله عند الموت يعد لدى الشيخ سبيل الشاعر في حياته
إلى الشفاء من هذا العناء هاجراً كان أم مهجوراً، لأن اليأس والارعواء يسليان عن
الحبيبة نفسها فضلاً عن طيفها:

هو الهجر حتى ما يلم خيال
وبعض صدود الزائرين وصال^(٢)

إن الحقل الغزلي في النسب رغم المتعة الشبقية الوهمية التي تبيحها داخله
بنية الطيف للعاشق المحروم يظل في جوهره تصويراً لمحنة العشق التي يعاني منها
كل من ابتلي به، ويعبر الشاعر عن هذه المحنة من خلال البكاء والشكوى ومختلف
الأحوال الانفعالية التي تعتريه كالطرب والهيام والوجد والصبابة..... فيصير المتيمّم
(الذي استعبده الحب)^(٣)، والصبّ والمغرم والطرب والمستهتر الهائم الذي لا يعبأ
بتأنيب العذال، والمدنف الذي يطول مرضه حتى يشفي على الموت^(٤):

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٠٢٥ ٢٠٢٦.

(٢) نفسه: ص ١٠٤٦.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٩٨/٢.

(٤) انظر اللامع العزيري / الموضح: ورقة ٢٦٩.

يا غرة الحي الكثير شباته

ما تأمرين لمندف متمانل^(١)

وأحوال العاشق السوداوية هذه، هي ما يستمد منها النسب مفهومه الانفعالي^(٢). ولا يغير من هذه السوداوية بهجة زيارة الخيال، فهي لا تزيد كما تبين إلا تعاسة لأن قدر العاشق في كل نسب أن يكون طرباً حزيناً: (الطرب مؤتاب والخيال منتاب، والشوق في الصدور واقع وإن أضحت الديار بلاق)^(٣)، وإقفار الديار حقل ثان من حقول البداوة والتبادي داخل النسب.

ب - عي الأطلال ونأي الديار: إذا كان النسب بحقوله المختلفة يعد الوجه الفني الدال على أصالة القصيدة العربية وانتسابها إلى عصور أهل الفصاحة، أو على تمسك الشاعر المحدث بمذاهب هؤلاء في نظم الشعر، فإن أشهر حقل اقترنت به هوية هذه القصيدة في الذاكرة النقدية للمتلقي منذ دعا امرؤ القيس الشعراء إلى بكاء الديار كما بكاه ابن حذام، وذكرهم عنتره بأن أسلافهم لم يغادروا متردماً إلا وقفوا عليه هو الحقل الطللي بدياره ورسومه. ولم يكن أبو نواس في رفضه لبداوة القصيدة الأصيلة راضياً عن أي عنصر من عناصر النسب لأنها كانت كلها سبيل الشعراء إلى تثبيت أركان البداوة الشعرية التي كرهها، إلا أن أعنف مطالعه الساخرة من النسب كانت تتجه إلى الأطلال أكثر من غيرها، فقد أدرك دلالتها النقدية الراسخة على الأصالة الشعرية البدوية، فالح عليها مهاجماً حتى توهم غير قليل من الدارسين أنه في دعوته إلى الجديد إنما كان كارها للأطلال وحدها.

وعندما صرح أبو تمام وهو يوقف مد الحملة النواسية بأن ليس في الوقوف على الأطلال من باس وما أشبه ذلك^(٤)، اكتسب الحقل الطللي بعداً نقدياً جديداً هو

(١) س. ز. / شروح: ص: ٧٣٢.

(٢) انظر ما تقدم في هذا الفصل.

(٣) رسائله / عمليّة: ص ١٠٥.

(٤) انظر قوله: ما في وقوفك ساعة من باس... وقوله: بمن الم بها فقال سلام.... ديوانه: ٢٤٢/٢ و ١٥٠/٣.

بعد الانتساب الفني المذهبي، وأصبحت المنازل والديار توجد في الوجدان الشعري للشاعر المحدث لا في أماكنها الجغرافية الحقيقية^(١)، وصارت معرفة الشعراء بها معرفة فنية مكنتهم من أن يسلخوا من بيتهم الحضري ليطوفوا في ديار نجد والحجاز، دون أن يمنعهما بعدهم عن ربوع الجزيرة وجهلهم بمسالكها من الاستمتاع بسحر الطلول والمعاهد، وسط نجوم وأغوار ترسم حدودها المخيلة الشعرية وحدها.

ولعل الناظر في دواوين البحري ومهيار والشريف الرضي يجد في ذكرهم عالجا وذا سلم والعقيق واللوى والخيف... ما يوقع في خلد^(٢) أنهم قد طوفوا أفاق الجزيرة وعرفوا منها ما عرفه الشاعر القديم، ولم يكونوا وهم المولدون الحضريون يعرفون من هذه المواضيع إلا ما عرفهم به محفوظهم الشعري. ويبدو أن رسوخ المناجاة الطللية وما يرتبط بها مذهبياً من تشوق وحنين في عصر الحضارة، كان السبب في إنقاذ القصيدة العربية في عصر الانحطاط من السقوط الفني، فقد أدرك المتصوفة ومداح الرسول ﷺ أن النفس الطللي يبعث في الشعرية روحها الحنينية التي لم يكن الشعر العربي يستطيع أن يحيا بدونها، وليست طلليات ابن عربي في ترجمان الأشواق، وتأويلاته الصوفية لطلليات مهيار وغيره في محاضرات الأبرار، وكذا بكاء البوصيري على ذي سلم في برده، إلا الثمرة الفنية للحضور الطللي المخصب في الكتابة الشعرية الروحية. وإذا كان هذا الإحساس بفاعلية المناجاة الطللية قد رسخ في نفوس الشعراء في العصور المتأخرة، فإن تمسك بعض الشعراء المتباينين في القرن الثالث والرابع بذكر الأطلال كان تحدياً للتيار النواصي وديفاعاً عن صفاء الأصالة الشعرية قبل أن يكون التذاذ بالوصف نفسه، ولذلك نجدهم وهم يخوضون حرب التبادي والتحضر- يجعلون الطلل بؤرة في تصوره للشعرية ويوسعون ملامحه لتصبح حاضرة في كل مكان مبصر^(٣).

(١) انظر قول أبي الطيب: لك يامنزل في القلوب منازل ... ديوانه: ٣٦٦/٣.

(٢) المرشد: ٥٢٧/٢.

(٣) انظر قول مهيار: أهفو لعلو الرياح إذا جرت... وأظن رامة كل دار أقفرت. ديوانه: ١٧٥/١.

وكان الشيخ ممن فرض عليهم انتسابهم إلى مذهب التبادي الاهتمام بالحقل الطللي في النسيب ترسيخا لبدواة القصيدة، فوصف الأطلال لديه أصبح جوهر الشعرية، ولولا تعلقه بوصفها ما كان ليخاف من الإصفاء والحبس اللذين يخشى كل شاعر من أن يبتلى بهما:

لولا تحية بعض الأربع الدرس

ما هاب حد لساني حادث الحبس^(١)

لكن ما يلاحظ أن هذا الإعظام لفاعلية الطلل يظل لديه محصوراً في تصويره النظري لمذهب التبادي الشعري، أما الإنجاز فيكشف عن بعض الفتور والزهد في تناول معاني هذا الحقل، فالسقطيات التي ذكر فيها الأطلال لا تتعدى ١٥ قطعة، والمقاطع الطللية فيها لا تتجاوز في أطول صورها بيتين أو ثلاثة، وأغلبها تلميحات طللية مقتضبة. إلا أن هذا الزهد الذي تكشف عنه قلة المعاني الطللية في نسيبه لم يكن ليؤثر في البناء الكيفي لهذه المعاني أو يشكك في قدرة الشيخ على تطويعها، إذ يبدو أنه جعل القليل الذي أنجزه شاهداً على ما كان قادراً عليه لو اختار التوسع والإكثار محتكماً في ذلك إلى الرأي النقدي الذي سيصرح به في قوله في خطبة السقط: (وليس الري عن التشاف، وتعلمك بجنى الشجرة الواحدة من ثمارها...) (٢).

ويتضح من المعاني الطللية القليلة التي جاء بها أنه حاول أن يستقصى فيها غير قليل من أساليب الشعراء في ذكر الديار والطلول وإن اكتفى في ذلك بالتلميح المقتضب. لقد (كثر في الأشعار الحكاية عن الطلل والربع، ومخاطبة الشاعر لما يحن إليه)^(٣) من ديار ورسوم وغير ذلك مما لا يعقل، وحتى لا تحمل هذه المناجاة على التخريف والهذيان كان بعض الشعراء يعتمدون أن يذكروا المتلقي بأنهم إنما يخاطبون أحجاراً لا تتبين ولا تبين^(٤)، واختار بعض المتبادين في القرن الرابع أسلوب الجدل

(١) س. ز. / شروح: ص ٦٨٩.

(٢) خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٣٤٢.

(٤) انظر قول لبيد: فوقفت أسألها وكيف سؤالنا... صمًا خوالد ما يبين كلامها. شرح القصائد العشر للتبريزي: ص ٢٥٠.

فادعى مدافعاً عن سؤاله الأطلال أنه قد يفهم من حالها مثلما يفهمه عقلاء المتكلمين^(١)، أما الشيخ فقد ذهب كالقدماء إلى أن الديار ليست إلا حجارة صماء خرساء لا تسمع ولا تجيب:

هل تسمع القول دار غير ناطقة

وفقدتها السمع مقرون إلى الخرس^(٢)

ولدفع شبهة الهذيان يصرح بأن تحية الديار في حقيقتها ليست إلا تحية للمحبة التي كانت تسكن الديار قبل إقفارها:

حي من أجل أهلهن الديارا

وابك هنذا لا النوى والاحجار^(٣)

وهو يربطه سؤال الديار بذكرى الأربة يبدو كالردود للتأويل الذي نجده في قول الشاعر:

وما حب الديار شغفن قلبي

ولكن حباً من سكن الديارا^(٤)

وهو نفسه التأويل الذي سيعلل به شعراء قصيدة المديح النبوي الجديدة^(٥) تعلقهم بالطلول والديار النجدية:

لولا الهوى لم ترق بمأ على طلل

ولا أرقنت لذكر البان والعلم^(٦)

(١) انظر قول مهيار: نعم وقفت على الأطلال أسألها ... ما كل مستخبر تصغي مسامعه وقد يجيبك وحياً من تخاطبه ... وتفهم القول ممن لا تراجع. ديوانه: ٢٥٠/٢. الرسالة: ص ٣٠٦.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٦٨٩.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٦٥٢. وانظر التنوير: ١٣٧/١.

(٤) انظر ديوان مجنون ليلى: ص ١٧٠، وخزانة البغدادى: ١٦٩/٢.

(٥) انظر مقالة قصيدة المديح النبوي الجديدة / مجلة القرويين: ص ٢٣٩.

(٦) ديوان البوصيري: ٣٣٩.

ولاختفاء شخص الحبيبة الراحلة خلف أحجار كل طلل ينجى، صار مفهوم الإقفار مقترناً برحيلها لا بخلوه المطلق من مظاهر الحياة الطبيعية، فالربيع قد يصبح بمظاهر الخصب فيه مرتعاً للوحوش وأطفالها^(١)، لكنه يظل في عين الشاعر العاشق مقفراً لرحيل الحبيبة وأهلها عنه، وإلى هذا الإقفار أشار عبيد بقوله: (أقفر من أهله ملحوب...) ^(٢)، وإليه أيضاً يشير الشيخ في لاميته:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلال^(٣)

وبعد الوقوف على الديار المعنى الأغلب داخل الحقل الطللي، والعرف فيه أن يكون الشاعر ممطياً ناقة يعرج بها على رسوم غيرت معالمها الرياح والأمطار ليبحث عن آثار ديار الحبيبة فلا يكاد يعرفها إلا لأياً بعد توهم:

وحرفٌ كنونٍ تحت راءٍ ولم يكن

بدال يؤم الرسم غيره النقط^(٤)

وعندما يعرفها يقف ليؤدي فرض البكاء الذي تكون ملقوس الوقوف الطللي بدونه ناقصة، وقد أدى الشيخ ككل الشعراء هذا الفرض:

معان من أحببتنا معان

تجيب الصاهلات به القيانُ

وقفنت به لصون الود حتى

اذلت بموع جفن ما تصان^(٥)

(١) انظر قول لبيد: فعلا فروع الإيهقان وأطفلت... بالجلهتين ظباؤها ونعامها. شرح القصائد العشر: ص ٢٥٠، وديوانه: ص ٢٩٧.

(٢) ديوانه: ص ٢٣، وشرح القصائد العشر: ص ٥٢٧.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٢١١.

(٤) نفسه: ص ١٦١١.

(٥) نفسه: ص ١٧٢ - ١٧٣.

ومثل الوقوف على الأطلال في الوجوب تحيتها، وقد عدها الشيخ أهم ما يشده إلى الشعر^(١) ويخوفه من العي، ورغم أنه حاول أن يجعلها استهلاً حضرياً فحماً رافضاً لبساطة البداوة في قوله في مطلع إحدى سقطياته المتأخرة:

تحية كسرى في السناء وتبع

لربك لا أرضى تحية أربع^(٢)

فإن إشارته إلى استقلال تحية الأربع بأسلوبها الخاص، تدل ضمناً على أن تكلف المعاني الطللية باب يلج منه الشاعر إلى عالم الحزن والشكوى الذي يبني منه المفهوم الانفعالي للنسيب، لأن الأطلال لا تظهر فيه إلا لتسوء الشاعر وتهيج أحزانه: إذا نحن أهملنا بنؤيك ساعنا

فهل بوجه المالكية إهلال^(٣)

ويعتبر الحنين إلى الديار والتشوق الحقل الفرعي الذي يرسخ به الشاعر العاشق أحوال الوجد والحزن دون أن يكون ملزماً بتشخيص لحظة الوقوف على الطلول لأن الديار التي تكون فيها مقفرة من الحبيبة تصبح في هذا الحقل الفرعي أهلة بها ويقومها، إلا أن الشاعر يكون بعيداً عنها مقاسياً لوعة الشوق وبعد المسافات^(٤). ويلزم من هذا أن قرب الشاعر من الديار يستدعي إقفارها وبعده عنها يجعلها أهلة، وهي معادلة تفرض عليه أن يظل باكياً شاكياً كما يتبين من التوضيح الآتي:

الفاعل الشعري الطللي	مكان الشاعر	مكان الحبيبة	الانفعال الشعري
الوقوف على الأطلال =	حال بالديار	غائبة عن الديار	الشاعر حزين ←
الحنين إلى الديار =	بعيد عن الديار	حالة بالديار	الشاعر حزين ←

(١) انظر قوله: لولا تحية بعض الأربع الدريس ... ما هاب حد لساني حادث الحبس. س. ز. / شروح: ص ٦٨٩.

(٢) نفسه: ص ١٤٨٧.

(٣) نفسه: ص: ١٢٢٨.

(٤) انظر قوله: وسألت كم بين العقيق إلى الغضا ... فجزعت من أمد النوى للتناول. نفسه: ص ٧٣٤.

وقد يشخص الشيخ محنة البعد عن الديار من خلال صورة البرق الذي يسري
فيزور في وقت وجيز منزل الحبيبة الذي بعد حتى يشس الشاعر العاشق من بلوغه:

الاح وقد رأى برقًا مليحاً

سرى فأتى الحمى نضوا طليحاً^(١)

وكذا من خلال صورة الناقة وهي تخذ شوقاً إلى معاهد لا تزداد إلا بعداً:

ولما رمت أبصارها تطلب الحمى

ولم تر تلك الأرض ساعت ظنونها^(٢)

وبين الوقوف على الديار مقفرة والحنين إليها أهلة تتحدد دلالة الدعاء لها
بالسقى والبكاء عليها، فقد ذكر الشيخ أن العادة في النسيب (أن يدعى للديار بسقى
الغمام ليكثر فيها النبات والزهر، فأما سكانها فيبعد أن يدعى لهم بمثل ذلك)^(٣).
وجرياً على هذه العادة دعا لمنزل حبيبته بالسقى وإن أوهم بإعادة ضمير العاقل على
الأحياء أنه يقصد سكانه:

يا ساهر البرق أيقظ راقداً السمر

لعل بالجزع أعواناً على السهر

وإن بخلت على الأحياء كلهم

فاسق المواطن حياً من بني مطر^(٤)

والمقصود دوام الخصب للديار التي تحل بها الحبيبة، حتى تطول إقامتها بها
مستغنية عن طلب الغيث في منازل بعيدة، أما إذا أجذبت فأرغمتها وقومها على
الارتحال فإنها لا تكون في حاجة إلى غيث الغمام، لأن الشاعر الواقف عليها يسقيها
من دموعه ما تورق له أوتاد الخيام التي خلفها الظاعنون وراءهم:

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٣٧.

(٢) نفسه: ص ٨٩٥.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٥٨/٢.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١١٤ - ١١٥.

وما أوركنت أوتاد دارك باللوى
ودارة حتى أسقيت سبل الدمع
ذكرت بها قطعاً من الليل وافيًا
مضى كمضى السهم أقصر من قطع^(١)

ومثل الحزن تبدو أسماء الأمكنة البدوية في النسيب وجهًا فنيًا مشتركًا بين الوقوف على الديار والحنين إليها، وقد ورث الشعراء المتبادون هذه الأسماء وأحلوها في مناسبتهم رغم جهلهم بها محل القرى والحواضر التي عاشوا فيها أو عرفوها. ولم يشر أي مصدر من المصادر إلى أن الشيخ زار ديار نجد والحجاز، ورغم ذلك نجده كغيره من المتبادين يذكرها في سقطياته ذكر من عرفها، فيشير^(٢) إلى اللوى ومعان والحمى والعقيق والغضا ونجد وقويق... فضلًا عن الربوع البدوية المطلقة التي تتشخص ضمنيًا بذكر الآناء والأحجار.

وما كان يزعم الشعراء المتبادين في القرن الثالث والرابع أسماء الأماكن الحضرية التي كانت تتسلل إلى مطالع بعض القصائد نتيجة اقترانها بوقائع وأحداث تزاحم فيها الحقيقة الكذب الشعري، وللتخلص من هذا الإزعاج كانوا يلجؤون إلى أساليب لغوية مختلفة للتغطية على إيماءات المكان الحضري وإضعاف فاعليته وتأثيره في البناء الشعري البدوي، كمحاصرته بركام من أسماء الأمكنة البدوية والألفاظ الغريبة لمنع المتلقي من الانتباه إليه^(٣)، وكإلباسه لفظًا ثانيًا يوحي بالبداوة ويذوب في نسيبها.

ولعل بغداد من أشهر الأسماء التي فرضتها الحضارة العراقية على الشعراء، وشاء الجد السعيد لاسمها (أن يذوب في جوههم النسيبي نويان سلع والعقيق... على أن بغداد حين أنصفت وانتصفت ورضي الشعراء أن يضيفوا اسمها إلى مجموعة

(١) س. ز / شروح: ص ١٣٤١.

(٢) نفسه: ص ١٢١١، ١٣٤١، ١٧٢، ٢٣٧، ٨٩٥، ٧٣٤، ٣٩٠، ١١٦٥.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/ ٣٠٤.

الأسماء النسيبية المفعمة بالشوق والهيام، لم يقدر على ذلك إلا بعد أن خلعت لفظها
المعرب الغارق في وحل الدنيا، واستعاضت منه لفظاً عربياً وثيق الصلة بالابتداءات
القديمة وهو الزوراء...^(١).

وقد ذكر الشيخ بغداد بهذا الاسم في إحدى سقطياته المتأخرة وذكر الصراة أحد
أنهارها، واستطاع أن يلبسهما نفساً بدوياً بإذابتها في جو النسيب وتغيبهما وسط
الايحاءات البدوية للمع البروق وحنين النوق:

طربن لضوء البارق المتعالي
ببغداد وهناً ما لهن ومالي
سمت نحوه الابصار حتى كانها
بناريه من هنا وثم صوالي
إذا طال عنها سرها لو رؤوسها
تمد إليه في رؤوس عوالي
تمنت قويقاً والصراة حبالها
تراب لها من أينق وجمال^(٢)

إلا أنه وجد تبديية بغداد بلفظة الزوراء أنسب لمطلع تائيته إلى التنوخي التي تعد
رغم تأخر زمانها من بين أغرق سقطياته في التبادي:
هات الحديث عن الزوراء أوهيتا
وموقد النار لا تكري بتركيتا
وأهل بيت من الأعراب ضفتهم
لا يملكون سوى أسياهم بيتا^(٣)

(١) المرشد: ٥٣٤/٢ - الرسالة: ٣٠٥. وانظر قول مهيار: مقامي على الزوراء وهي حبيبة... ديوانه: ٣٨٣/١.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١١٦٢ - ١١٦٥.

(٣) نفسه: ص ١٥٥٣ - ١٥٦٨.

لقد جعل الشيخ تنظييراً وإنجازاً الوقوف على الأطلال في عصر الحضارة بعداً فنياً ثابتاً في نسيب القصيدة المتبائية، ليؤكد انتسابه الشعري إلى المذهب النجدي وعزوفه عن المذهب الباطلي، وإذا كان المنجز الطللي في مناسبه بتلميحاته المقتضبة قد بدا من حيث الكم محدوداً بالقياس إلى المنجز الطللي الواسع في شعر شريكه في المذهب مهيار الديلمي، أو بالقياس إلى ما أنجزه هو نفسه في حقول النسيب الأخرى لميل غريزته إليها دونه، فإنه يظل من حيث الكيف شاهداً على خبرة شعرية ونقدية بالدقائق الفنية التي تقوم عليها مناجاة الأطلال والحزن إلى الديار في كل شعر متباد.

ج - معاناة التحمل: فضلاً عن محنة العشق ولوعة التحسر على الديار المقفرة، يضيف حقل التحمل والرحيل إلى الالم الشاعر معاناة جديدة تزيد من سوداوية النسيب وتملأ جوه الحزين هموماً. ويعاني الشاعر في هذا الحقل نوعين من العذاب: التآلم لرحيل الحبيبة وقومها الذي يشخصه من خلال مشهد الحمل والأطعان، ثم الشقاء برحلته هو نفسه في مخاوف الصحاري التي يستوي فيها تراقص السراب والنجوم، فيكون في استعجاله الليل أو النهار أملاً في الخلاص من العذاب - كمن يستجير من الرمضاء بالنار.

• الحمل والأطعان: يعتبر مشهد الحمل والأطعان الراحلة عرفاً فنياً شبه مطرد في نسيب القصيدة العربية الجاهلية والقديمة عموماً، وهو مشهد يستمد دلالاته الانفعالية من حال الشوق والحزن التي يستدعيها^(١). ولفظنا الحمل والظعن مترادفتان في الأصل، لكن دلاليتهما في بيتي^(٢) ابن كلثوم ولبيد مختلفتان، فالأول يقصد بالحمل الإيل، والثاني يقصد بالظعن النساء المحمولات في الهودج، وهو ما يفيد أن اللفظتين تدلان على معاني متعددة ومتقاربة تنتمي إلى حقل دلالي موسع.

(١) كما يتبين من قول عمرو بن كلثوم: تذكرت الصبا واشتقت لما... رأيت حملها أصلاً حديثاً. شرح القصائد العشر: ص ٣٨٨.

وانظر قول لبيد: شافتك ظعن الحي حين تحملوا... فتكنسوا قطناً تصر خيامها. شرح القصائد العشر: ص ٢٥٢، وديوانه: ص ٣٠٠.

(٢) انظر الهامش السابق.

وقد ذكر الشيخ أن لفظة الحمل ترد في الشعر بمعنى القوم المتحملين أو الأحمال أو الإيل التي تحمل^(١)، وذكر أن لفظة الطعينة تقال للهودج وللمرأة^(٢)، ويبدو أن هذه الدلالة الموسعة نشأت من طبيعة مشهد الرحيل الجماعي الذي يصبح فيه شخصاً الحبيبة ويعيرها ضائعين وسط الهودج والإيل الراحلة. ويبني هذا المشهد فنياً على تصوير لحظة الفراق من خلال تتبع الشاعر الحزين لحركة الحمل واقفاً أو سائراً خلفها متخفياً من موقع يراقبها منه وهي تتباعد، فتتداخل بشخصها كلما ازدادت بعداً، ولتداخل شخص النساء والهودج والإيل لا يصف الشاعر بعد بدء الرحيل إلا ما تسمح العين برؤيته وهو يتناقص ويصغر إلى أن يختفي، ولا يكون للمبصر المفرد مكان في مشهد التحمل لغيابه داخل المشهد الجماعي وإن كان أحد مكوناته.

ولا يكون لهذا المشهد صورة واضحة في العين، فالشعراء (تشبيه حمولة القوم بالسفين وبالشجر، وأكثر ما يشبهونها بالنخيل، وقد شبهها امرؤ القيس بالدوم...) ^(٣). والملاحظ أن الشيخ لا يبدو في صورة السقط الأخيرة^(٤) التي أخرجها بعد تويته مخلصاً من بعض ما صار يكرهه من المعاني الشعرية مهتماً بتصوير مشاهد التحمل، فالسقطيات القليلة التي تضمنت هذا النوع من التصوير قد وقفت عند معان محدودة صور فيها لوعة لحظة الفراق التي يكتوي بنارها قلب الشاعر العاشق:

لعمري لقد وكل الظاعنون

بقلبي نجماً بطيء الغروب^(٥)

(١) اللامع العزبي / الموضح: ورقة ٢٠١.

(٢) انظر رسالة المائكة: ص ٧٠، حيث قوله: (كما يقال للإنا، كس وللخمر كاس، وطعينة للهودج وطعينة للمرأة).

(٣) اللامع العزبي / الموضح: ورقة ١٧٩.

(٤) نحترس بهذا التخصيص من احتمال اهتمامه بوصف الحمل في الصورة الأصلية للسقط. انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) س. ز. / شروح: ص ٦٥١.

وقلب الحبيبة نفسها:

أسالت أتي السمع فوق أسيل

ومالت لظل بالعراق ظليل^(١)

أو صور فيها حركة الايل وهي تسير بطيئة وكأنها تتأقل ليطول استمتاعها
بحمل الحبيبة الحسناء:

أجارتنا أن صاب دارة قومنا

ربيع فاضحى من منازلنا السنط

إذا حملتك العيس أودى بأيدها

جلالك حتى ما تكاد به تخطو

خدت بسواك الناقلاتك في الضحى

بمشي سواك لا تجد ولا تمطو

إذا ما عصت حكم العصا فاعاها

لها ضارب كانت إجابتها النحط

أمن أرب في حمل خدرك دائماً

تأقل حتى لا يلم به حط^(٢)

لكن هذه الإشارات رغم قلتها تكشف عن خبرة الشيخ بدقائق بناء مشهد
الحمول، فالحبيبة تمتطي العيس كلها لا بعيراً واحداً يميزه الشاعر المودع في لحظة
الايصار، لأن كل الهودج التي يبصرها تصبح مأهولة بها.

●● رحلة الشقاء: والمقصود بها رحلة الشاعر نفسه في الصحراء، وتبدو
عناية الشيخ بها من حيث الكم واضحة، وهي عناية لم يحظ بها وصفه للأطعان
والأطلال. وإذا كان الشعراء المتأخرون قد جعلوا الغزل ووصف النساء سبيلاً إلى

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠٤٠.

(٢) نفسه: ص ١٦٢٢ - ١٦٢٧.

تزيين النظم^(١)، فإن ما كانوا يدعون أنهم يعانونه (من حث الركائب وقطع المفاوز ومراس الشقاء)^(٢) وهم أهل مقام وخفض، كان سبيلهم إلى اجتلاب أخلاف الفكر وشحن القريحة وإظهار البراعة في الوصف. ولعل ما حجب شعر الوزير المغربي إلى الشيخ أنه برع في هذه الأوصاف وأجاد حتى بدا (مشبهو الناقة بالفدن والصصح برداء الردن)^(٣) بالقياس إليه مقصرين، لأن المتحضر إذا سمع وصفه لليد والعيس حن إلى الرحيل وشظف العيش. وقد صرح الشيخ بأنه كان يجد متعة وراحة في وصف البيد وسرى الليل ووخذ النوق:

من يخبر الليل إذا جنت حناسه
والرمل عني لما طل أو جیدا
أنی أراح لأصوات الحداة به
ولركائب يخبطن الجلاميدا
كانهن غروب ملؤها تعب
فهن يمتحن بالآرسان تقويدا^(٤)

ويدل على أنه كان يرتاح حقيقة إلى وصف الركائب، أنه ظل حتى بعد تنكره للشعر وتوبته منه يصف الناقة في رسائله النثرية^(٥)، ويشبهها بما تعود الشعراء تشبيهها به في قصائدهم، حتى بدا بعضها كأنه نثر^(٦) لهذه القصائد. ويمكن أن نرد مختلف الصور التي يبني منها الشاعر مشاهد رحلته إلى ركنين اثنين لم يكن له عنهما غنى: الراحلة والفضاء.

(١) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٢) نفسه: ٣٩/١.

(٣) رسائله / عطية: ص ٤٢.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١١٠٠ - ١١٠٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٣١، ورسائله / عطية: ص ١٩١ - ١٩٢.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٣٤، حيث إشارة بنت الشاطئ في الهامش إلى ما اعتبرته نثراً للقصائد.

■ **الراحلة:** والمقصود بها المطية التي يمتطيها الشاعر في رحلته^(١) الشعرية عبر الصحراء. ويتبين من الرجوع إلى المعلقات والمفضليات والأصمعيات وقصائد الجمهرة، وإلى دواوين أعلام الشعر الجاهلي والإسلامي القديم كلبيد وطرفة والناطقة وزهير، والحطيئة وكعب وذي الرمة والراعي والفرزدق وجرير... أن الشعراء تعارفوا فنيا على أن تكون هذه الرحلة سفر يأس أو أمل يواجه أثناءه الشاعر وحيداً مهالك البليد على ناقة صريحة الأنوثة يبالغ في تضخيم صورتها وتقريبها من المتلقي من خلال الوصف التشريحي^(٢) التشبيهي أو القصصي^(٣) الاستعاري الميتامورفوزي، حتى تصبح أنوثتها حاجزاً يحول دون حلول البعير الذكر محلها، وتنقل المتلقي إلى جو الرحلة ليشترك الشاعر في الإحساس بإيقاع حركاتها، وتنوع سيرها بين الوحد والقبض والشد والإرسال والنجاء والزماء والهباب والقلق والوضع.... وقد أدت عناية الشعراء كل بناقته إلى أن أصبحت بعض أينقهم معروفة لدى العلماء والنقاد بأسمائها كصيدح ناقة ذي الرمة. وقد ظلت الناقة حاضرة في قصائد المحدثين المتباينين سواء بصورتها الصريحة، أو بصور مجازية مستطرفة كصورة الناقة القصيدة التي جعل الشاعر المتبادي الشعر لحمها ودمها وهو يمتطيها إلى الممدوح:

إليك ابن يحيى بن الوليد تجاوزت

بي البليد عيس لحمها والدم الشعر^(٤)

وعد الشيخ وصف الناقة كالنسيب والمديح من الأغراض التي تشهد للشعراء بالبراعة في الصناعة، وكما أسف في رسالة الغفران^(٥) لموت حبيب الذي لم تغنه جودة

(١) انظر تفصيل الكلام على أساليب الرحلة في الشعر العربي في كتاب وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية.

(٢) نقصد الطريقة التي وصف بها طرفة ناقته في معلقته.

(٣) المقصود به الطريقة التي وصف بها لبليد ناقته في معلقته.

(٤) ديوان أبي الطيب: ٢٢٧/٢.

(٥) انظر: ص ٤٨٣ - ٤٨٤.

المدح ولا النسيب، أسف أيضاً لمصرع الأعشى ميمون، فكم (أعمل من مطية أمون)^(١)،
وافترخ في بعض أبيات السقط بأنه خبير بامتطاء الناقة في الشعر ووصفها خبرة
غيره من الشعراء بذلك:

أنا من أقام الحرف وهي كأنها

نؤنٌ بدارك والمعالم أسطر^(٢)

وقد وصف الرحلة على الطريقة المشهورة فجعلها ناقة أنثى فاردة لا تشاركها
في المشهد الموصوف مطية أخرى، تخترق المفازات فيتلاشى جسمها فيها مكتسية
ثوب الظلام المخيف ليلاً، ومدرعة بسراب الهواجر القاتل نهاراً:

ومطلية قار الظلام وما بدا

بها جرب إلا مواقع أنسع

إذا ما نعام الجؤ زفٌ حسبتها

من الدو خيطان النعام المفزع

وما نذب السرحان أبغض عندها

على الأبن من هادي الهزير المردع

عجبت لها تشكو الصدى في رحالها

وفي كل رحل فوقها صوت ضفدع

إذا سمر الحرياء في العود نفسه

على فلكي بالسراب مدرع

ترى الها في عين كل مقابل

ولو في عيون النازيات بأكرع^(٣)

(١) انظر. ص ١٧٢.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١١١٧.

(٣) نفسه: ص ١٥٢٩ - ١٥٣٤.

وصرح بأن هذه الناقاة هي وسيلته إلى جوب السبابس المشتعلة فراراً من عذاب
العشق ومذلتة:

وهجيرة كالهجر موج سراها
كالبحر ليس لماثها من طحلب
أوفى بها الحرباء عودي منبر
للظهر إلا أنه لم يخطب
فكانه رام الكلام ومسّه
عي فأسعده لسان الجندب
كلفتها جدلية رمالية
نضبت ولم تلحق بأهل التنضب^(١)

لكن التزامه بهذه الطريقة في الوصف ظل محصوراً في سقطيات معدودة، فقد
اختر في سقطية أخرى أن يتحول إلى وصف البعير الذكر الفارد رغم أن إشارته
إلى الناقاة الشملة كانت تنبئ بأنه سيتخلص إلى وصفها جرياً على عادة الشعراء في
تخصيصها بالوصف:

تعالى الله هل يمسي وسادي
يمين للشملة أو شمال
وهل أرمي بمتلفة نجيباً
متى ينهض فليس به انتقال
كان عليه قيداً أوعقلاً
ولا قيداً هناك ولا عقلاً
تصاهل حوله الحد الفوادي
كما يتصاهل الخيل الرعال^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ١١٣٢ - ١١٣٥.

(٢) نفسه: ص ١٦٦٦ - ١٦٦٧.

وإحلال البعير الذكر محل الناقة الأنثى مخالفة صريحة لهذه العادة الفنية، فالعرف في القصائد القديمة أن الشاعر يمتطي الناقة وأن المرأة هي التي تمتطي البعير^(١). ولعل سند الشيخ في هذه المخالفة أشعار سلك أصحابها فيها مسلك الإشكري في امتطائه البعير وجعله حبيبته تمتطي الناقة^(٢)، وفي إشارة ابن قتيبة إلى شكوى الشاعر من إنضاء الراحلة والبعير^(٣) ما يفيد أن بعض الشعراء كانوا يجعلون المطية بعيراً ذكراً، وقد صرح أبو الطيب في بعض أشعاره بأنه كان يرحل على بعير^(٤). ومن المظاهر الأخرى التي خالف بها الشيخ المشهور أنه تخطى في السقطيات التي عاد فيها إلى ركوب المطية الأنثى عن الصورة الفربية للناقة لجعلها صورة ناقتين:

ارزمت ناقتاي شوقاً فظن الر

ركب أني سرى بي المرزمان^(٥)

وأحل محلها في بعضها الآخر صورة النوق المتعددة التي لا تنفرد من بينها واحدة بعينها بأنها مطية الشاعر، لأن كل واحدة منها تحتمل أن تكون ناقتة:

أعن وخذ القلاص كشفت حالا

ومن عند الظلام طليت مالا

ودراً خلت أنجمه عليه

فهلا خلتهن به ذبالا

وفي نوب اللجين طمعت لما

رأيت سرايبها يفشى الرمالا

رماك الله من نوق بروق

من السفنات تذكلك الإفالا

(١) انظر قول امرئ القيس على لسان صاحبه: عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل، معلقة: ج. أشعار العرب: ١٣٣/١.

(٢) قوله: وأحبها وتحبني... ويحب ناقتها بعيري. الشعر والشعراء: ٤٠٤/١.

(٣) نفسه: ٧٥/١.

(٤) قوله: أوانا في بيوت البدو رحلي... وأونة على قتد البعير. ديوانه: ٢٤٦/٢.

(٥) س. ن. / شرح: ص ٤٦٦.

فقد أكثرت رحلاتنا وكانت
صغار الشهب أسرعها انتقالا
تذكر الثوية من ثدي
ضلال ما أردت به ضلالا
ولو أن المطي لها عقول
وجدك لم نشد بها عقالا
مواصلة بها رحلي كاني
عن الدنيا أريد بها انفصالا^(١)

وحديثه عن النوق المسرعة مجتمعة براكبيها يعني أنه يصف رحلة جماعية ليس الشاعر فيها إلا واحداً من ركب المسافرين، والعرف الفني لدى القدماء أن رحلة الشاعر في الصحراء تكون فردية لا يشاركه فيها مسافر آخر، خلافاً لمشهد الوقوف على الأطلال الذي يغلب فيه استيقاف^(٢) الشاعر رفيقيه أو أصحابه. لكننا نعثر في القصائد القديمة على ما ينبئ بأن بعض الشعراء كان يجعل الرحلة تنقلاً جماعياً تشارك فيه ناقته ركائب القوم في تحدي رمال الصحراء وسرابها، كما نجد في قول عبدة بن الطبيب:

فعدّ عنها ولا تشغلك عن عمل
إن الصبابة بعد الشيب تضليل
بجسرة كعلاء القين نوسرة
فيها على الأبن إرقال وتبغيل

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٥ - ٤١. وانظر قوله مشيراً إلى جماعة الراحطين في (ص ٨٩٠): إذا ما أنخنا حرة فوق حرة ...

(٢) انظر قول امرئ القيس: ففا نيك من ذكرى حبيب ومنزل. وقوله: وقوفاً بها مصبي علي مطيهم. ديوانه: ص ٩٨.

إذا تجاهد سير القوم في شرك
كانه شطب بالسرو مرمول
تهدي الركاب سلوف غير غافلة
إذا توقدت الحزان والميل^(١)

ولعل ما يؤكد قصد بعض الشعراء القدامى إلى إبراز المظهر الجماعي لهذه الرحلة، أن الحادي الذي يظهر في رحلة الأظعان قد يظهر أيضاً في الرحلة عبر الصحراء التي جرى العرف على أن يكون الشاعر فيها متفرداً. ويبدو أن الشيخ في سقطياته غلب الرحلة الجماعية على الفردية رغم عدم شهرتها في الشعر بالقياس إلى هذه الأخيرة، ونبه على هذا التغليب بحديثه عن الراحطين بضمير الجمع كقوله:

إذا ما أنخنا حرةً فوق حرة
بكي رحمة الوجناء منها وجينها^(٢)

أو بإشارته الصريحة إلى من يصاحبونه في رحلته كقوله:

فليت سنيرًا بان منه لصحبتني
بروقي غزال مثل روق غزال^(٣)

وقوله:

إذا قال صحبي لاح مقدار مخيط
من البرق قرى معوزاً جذب موجع^(٤)

وقد نجم عن هذا الميل إلى مشاهد الرحيل الجماعي أن ناقته الأتشي لا تغيب وسط النوق المتعددة فحسب، ولكنها تصبح وسط ركائب ومطايا أخرى كل ما يعرفه المتلقي عنها عند التخصيص أنها إبل أو عيس يحتمل أن تكون بعراًئاً كلها أو نوقاً إنائاً:

(١) الفضليات ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٨٩٠.

(٣) نفسه: ص ١١٩٢.

(٤) نفسه: ص ١٥١٣.

إلام وفيم تنقلنا ركاب
وتأمل أن يكون لنا أوان
فنجزيها على الحسنى وأهل
لما ظننت خلائقك الحسان
وكانت كالنخيل فظل كل
ومشبهه من الضمر الإهان
وقد دقت هواديهن حتى
كان رقابهن الخيزران
تسترجع عنك وهي أعز إبل
إذا إبل أضربها امتهان^(١)

وقد يصرح بأنها مزيج من هذه وتلك:

طربن لضوء البارق المتعالي
ببغداد وهنأ ما لهن ومالي
تمنت قويقاً والصراة حبالها
تراب لها من أينق وجمال^(٢)

والتفسير المقبول الذي نجده لميله عن الصورة المشهورة في وصف الرحلة إلى ما سواها تحرجه من عاهته، فالأعمى مستطيع بغيره كما قال هو نفسه^(٣)، والرحلة في الصحراء لا يمكن أن تتأتى له إلا إذا وجد من يعين عليها، ولعله أحس رغم أن الشعر لديه فن يحسن فيه الادعاء والمبالغة بأن زعمه الرحلة متفرداً في صحراء لا يبصر معالمها سيكون كذباً مستهجنًا إذا أكثر منه فتنكه.

(١) س. ز. / شروح: ص ١٧٩ - ١٨٤.

(٢) نفسه: ص ١١٦٢ - ١١٦٥.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٣، حيث قوله: (وأنا مستطيع بغيري، فلن غاب الكاتب فلا إملأ).

وقد كان من نتيجة أنصرافه عن ذكر الناقاة الفاردة إلى الإيل أنه ابتعد ملزماً عن طريقة ليبد التي توصف فيها هذه المطية من خلال تشبيهها بالبقرة المسبوعة والثور الوحشي والأحقب والظليم^(١) تشبيهها ينقل الأوصاف إليها، وسلك طريقة الوصف المباشر الذي ينعث فيه الشعراء مطاياهم بنعوت صريحة لا يستعينون فيها بصور ما تشبه به من حيوانات الصحراء، إلا أنه كان يسلك في هذا الوصف طريقة المحدثين في المبالغة وإظهار الحذق بالصناعة، ولذلك نجده يستحسن وصف أبي تمام لسير ناقته بالتعجرف^(٢)، لأن ذلك في رأيه (يصح على مذاهب الشعراء والمبالغة في الأوصاف)^(٣).

وبالغ مثله في تصويرها ويتلاعب بالدلالات المعجمية المتعددة للفظ الواحد ناسباً إلى النوق معرفةً بالمعجم لا يمكن أن تبني الصورة بدونها، فحد السيف يدعى غراراً والنوم القليل غرار أيضاً، ولتشويق الإيل الرحلة ليلها ونهارها إلى لحظة راحة قصيرة تغمض فيها أجفانها، صارت تتمنى أن تعقر بغار السيف حباً في لفظة الغرار الدالة على النوم:

على عشر كالنخل أبدى لغامها

جنى عشر مثل السبيخ الموضع

تود غرار السيف من حبها اسمه

وما هي في النوم الغرار بطمع^(٤)

وتظهر عنايته بالمبالغات في وصفها والبحث عن الأوصاف المستطرفة، في كون جل الأوصاف التي أتى بها تبتعد عن التشبيهات الحسية التي نجدها في وصف الجاهليين لنوقهم، وتميل إلى التصوير التخيلي الذي تكون فيه براعة الوصف هي

(١) شبه المطية بالنعام للتجنيس في إشارته المقتضبة: إذا ما نعام الجوزف حسبتها... من الوخيطن النعام المفزع.

س. ز. / شروح: ص ١٥٢٩.

(٢) في قوله: أو ما تراها ما تراها هزة... تشأى العين تعجراً وزميلاً. ديوانه: ٦٩/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٥٠٧ ١٥٠٩.

المقصودة لا التعريف بالموصوف. ويمكن إجمال مختلف الصور التي رسمها للرواحل في: تشخيص الانفعال، والهزال، والسرعة وتحدي الموت.

+ الانفعالات: لعل الغاية الأصلية من تصوير الشاعر انفعالات المطايا وما يعتريها من أحوال في مهالك البيد، كانت الكشف عن انفعالاته هو نفسه، وما أصبح يغري الشاعر المحدث هو التصوير الفني نفسه لا الغاية منه. ويعد حنين الإبل إلى أوطانها أهم انفعال عني الشعراء القدامى بتصويره، وقد صور الشيخ هذا الانفعال في سقطياته تصويرًا متنوعًا يدل على عناية خاصة به يفسرها تباديه وتشبّهه بالقدماء، إلا أنه كان يصدر في الحين نفسه عن ثقافته الشعرية المحدثّة فيبني صورة الحنين على مبالغات فنية طريفة، تهم فيها الإبل كلما أومض البرق بأن تطير - لولا عقالها - إلى أوطانها شوقًا إليها، وتفر إليها كما فرت السعلاة من عمرو، ويرجحها الشوق فتحطم بها في نومها، ويستخف شوارفها فتفقد حلمها وتبكي كفصيل حرم من الرضاع:

إذا لاح إيماض ستترت وجوهها

كأنني عمرو والمطي سعالني

وكم هم نضو أن يطير مع الصبا

إلى الشام لولا حبسه بعقال

لقد زارني طيف الخيال فهاجني

فهل زار هذي الإبل طيف خيال

لعل كراها قد أراها جاذبها

نوائب طلع بالعقيق وضال

حلمنا بأسنان الكهول وهذه

شوارف تزهاها حلوم إقال

تري العود منها باكيًا فكانه

فصيل حماه الخلف رب عيال^(١)

(١) س. ز. / شروح: ١١٦٧ - ١١٧٨.

وقد يذهب الحنين بعقلها فيصبح سلوكها جنوناً صريحاً:

تعاطت نهى حتى إذا ما تعرضت

لها هضبات الشام جنّ جنونها^(١)

ولإحساس الشاعر بما تجنه صدورها يصبح حنينها وترجييعها في مسمعه
مزامير تتلى فتتسيه الصبر، وقصائد في التشوق تنشد بل الحاناً متجاوبة تعزفها
العيس وترقص عليها أعناقها:

تلون زبوراً في الحنين منزلاً

عليهن فيه الصبر غير حال

وانشدن من شعر المطايا قصيدة

وأودعنّها في الشوق كل مقال

أمن قيل عود رازم أم رواية

أثهن عن عم لهن وخال

كان المثاني والمثالث بالضحى

تجاوب في غيد رفعت طوال^(٢)

وإذا كان هذا الحنين قد أعدى الشاعر وصحبه فلا عجب في أن يعدي سياطهم
وأن يعدي أجنتها في أحشائها:

فقد حنّ سوطي في يدي من غرامها

وحنّ اشتياقاً في حشاها جنيها^(٣)

والمفارقة التي يستغريها الشاعر أن تشوقها إلى أوطانها ليس حنيناً إلى عذب
المياه وزكي الكلاء، فنعيم الخصب في أراضى الغربة قد يكون أشهى من أشواق

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٩٤.

(٢) نفسه: ص ١١٨٥ ١١٨٨.

(٣) نفسه: ص ٨٩٣.

الأرطى والمياه الآجنة التي تحن إليها في ديارها المجدبة، لكن مياه الأوطان تظل أنجع
مشرّباً ولو كانت مياه نعيم للغربة صهباء جريالاً:

فأبك هذا أخضر الجال معرضاً

وأزرق فاشرب وارع ناعم بال

ستنسى مياهها بالفلاة نميرة

كنسيانها ورداً بعين أثال

وإن نهلت عما أجن صدورها

فقد ألهمت وجداً نفوس رجال

ولو وضعت في دجلة الهام لم تفق

من الجرع إلا والقلوب خوال

تذكرن مرّاً بالمناطر أجناً

عليه من الأرطى فروع هдал

واعجبها خرق العضاه أنوفها

بمثل إبار حددت ونصال^(١)

++ الهزال: وبين تباريح الحنين ومماثلة السغب والجوع، يصبح الهزال
الحال التي تلازمها الإيل طيلة رحلتها المميتة، وهزال الجسم خصيصية فنية تتميز
بها ناقة النسيب من ناقة القرى التي تكون في مقاطع المدح أو الفخر بالوجود مكتنزة
مقذوفة بالنحس ضرورة، لأن إكرام الضيف لا يكون بالرذايا ولكن بالمطافيل السمان
التي تعد أنفاس ما يملكه المضيف^(٢). ورواحل الشيخ لا تختلف في هزالها عن أخواتها
في مناسب القدماء، لكن الصور التي يختارها لتشخيص هذا الهزال مستمدة من

(١) س. ز. / شروخ: ص ١١٧٩ - ١١٨٤.

(٢) انظر قول لبيد: تأوي إلى الأطناب كل رذية... مثل البلية قالمس أهدامها. ديوانه: ص ٣١٩، وشرح القصائد
العشر: ص ٣٠٨.

طرائق المتبادين المحدثين، فعيونها المتلألئة قد تغور، لا من تعب السير ولكن خوفاً من أن يرتوي الركب العطشى من مائها:

ولما رأتنا نذكر الماء بيننا

ولا ماء غارت من حذار عيونها

كانها توقفت وريتنا تمد عينها

فضم إليه ناظريها جبينها^(١)

ولا يدل على هزالها فحسب أنها صارت من الضمر تشبه عنق التمر بعد أن كانت تبدو كالنخلة نفسها في عظمها، ولكن يدل عليها أيضاً أن أعناقها دقت وذهب لحمها حتى لطفت فأصبحت لا تستر الماء المشروب الذي يمر منها:

وكانت كالنخيل فظل كل

ومشبهه من الضمر الإهان

وقد دقت هواديهن حتى

كان رقابهن الخيزران

إذا شربت رأيت الماء فيها

أزيرق ليس يستره الجران^(٢)

وليس إلا الهلاك مصير للرواحل التي ترعاها المتالف فتحيلها إهاباً وعظاماً تتحرك نحو الفناء، ولذا تظل سباع الطير تلاحقها وتصيح حولها مستعجلة استسلامها لحتمية الموت^(٣). وعندما تحس الأيل الهزلي بأن حينها قد حان تنعب خائفة فتفرح الغربان للمخمصة الوشيكة:

(١) س. ز. / شروح: ص ٨٩٦.

(٢) نفسه: ص ١٨٠ - ١٨٣.

(٣) انظر قوله متحدثاً عن النجيب: تصاهل حوله الحدأ الغواذي... كما تتصاهل الخيل الرعال. س. ز. / شروح:

ص ١٦٦٧.

يكاد غراب غير الخطر لونه

ينادي غراباً رام ريبثها قع^(١)

ويعز على الشاعر أن تكون هذه نهايتها وألا يعود منها إلا بالرحل وهو الذي
رحل بها نحو هلاكها:

أرنت بها من خشية الموت رنة

فدل عليها الناعبات رنينها

يعز علينا أن يظل ابن داية

يفتش ما ضمت عليه شؤونها

رحلنا بها نبغي لها الخير مثلنا

فما أب إلا كورها ووضينها^(٢)

+++ السرعة وتحدي الموت: لتغري الشاعر المتكرر بناقته لاتني عن تشكيه، وهو
يعترف بأنه يقودها نحو المنايا في كل رحلة يرحلها، وهي تعلم ذلك لكنها لا تعصيه
وكانها أدركت أن قدرها أن تكون سبيل الراحلين عليها إلى النجاة من مهالك البید،
وأن يكون صبرها على العطش في الصحراء وتحديها للموت وسط رمالها المشتعلة
وإفلاتها منه بصلابتها وسرعتها، هبة تكافأ بها على تعريض نفسها للهلاك انقاذ
لبني البشر:

إلى كم تشكاني إلی ركائبی

وتكثر عثبي خفية وجهارا

أسير بها تحت المنايا وفوقها

فيسقط بي شخص الحمام عثارا

وكن إذا لاقينني ليردنني

رجعن كما شاء الصديق حارارا

(١) س. ز / شروح: ص ١٥٣٦. والغراب الأول في البيت أعلى ورك البعير، والثاني الطائر المعروف.

(٢) نفسه: ص ٨٩١ - ٨٩٢.

فله طعمي ما أمر مذاقه
ولله عنسي ما أقل نفارا
واسود لم يعرف له الإنس والدًا
كساني منه حلة وخمارا
سرت بي فيه ناجات مياهها
تجم إذا ماء الركائب غارا
فخرقن ثوب الليل حتى كانني
أطرت بها في جانبيه شرارا^(١)

وقد تبدو العلاقة بين صورتني الهزال المضني والسرعة المنجية من الهلاك مضطربة، لأن النتيجة المنطقية لهزالها المتلف هي الموت، إلا أن الأصل الفني الذي تعارف عليه جل الشعراء القدامى أن الناقة لا تزداد سرعة وقوة إلا بعد أن يكون الشاعر قد هيأها في مشهد التعب والتحسر لأن تلقى منيتها في الإعياء، وكأن هذه المفارقة كانت وحدها القادرة على إقناع المتلقي بأن سرعتها وصلابتها لا تقهرهما الصحراء^(٢)، ولا تستحق المطية أن تكون راحلة نسيب إذا لم يوفر لها الشاعر فنيًا هذه الصلابة التي تجعل سرعتها رقصًا متلاحقًا، ونجاء لا يشله سراب المفاوز ولا رماله. ولا تختلف راحلة الشيخ وسرعتها عن ناجيات ليبد وطرفة وكعب وعبدة وعلقة وغيرهم... فسيرها تتشخص فيه كل أنواع الحركة السريعة، وقد تحل فيه محل قوة الأخفاف والمناسم التي تدك الصخر وتطحنه فيقطاير حصى، الخفة والرشاقة التي تبدو بهما المطايا كأنها تطير غير ملامسة الأرض:

(١) س. ز. / شروح: ص ٦١٩ - ٦٢٣.

(٢) انظر قول ليبد: وإذا تعالى لحمها وتحسرت... وتقطعت بعد للكلال خدامها فلها هباب في الزمام ككتها... صهباء راح مع الجنوب جهامها، شرح القصائد العشر: ص ٢٦٠، وديوانه: ص ٣٠٤.

إذا قيدت في منزل بتخوفة
 حسبت مناخًا أوطنته مئارا
 تظن غطيظ النوم نهمة زاجر
 فتقطع قيدًا أو تبت هجارا
 وليست تحس الأرض منها بوطاة
 فتذعر سرًّا أو تروع صوارا^(١)
 وتظل السرعة سمة ملازمة للركائب في كل مناسبة ولا تفارقها إلا عندما تعود
 من عند الممدوح مثقلة بالعطايا والهبات، فيبطئ سيرها حينذاك:
 سترجع عنك وهي أعز إبل
 إذا إبل أضرب بها امتهانُ
 لها فرحًا فويق الأرض أرضُ
 ومن تحت اللجين لها لجان^(٢)
 وهو ببطء محمود لأن الغاية من سرعة المطايا قد أدركت. ولعل السقطية الوحيدة
 التي بدا فيها الشيخ غير راض على سير ناقته عينته التي استغاث فيها بالاسفراييني
 ليخلص سفينته من العشارين، فقد تباطأت فيها على غير عابثتها مطيته تباطؤًا نفذ له
 صبره فاستحثها غاضبًا:

يا نفاق جدي فقد أفنت أناتك بي
 صبري وعمري وأحلاسي واتساعي
 إذا رأيت سواد الليل فانصلي
 وإن رأيت بياض الصبح فانصاعي

(١) س. ز. / شروح: ص ٦٢٩ - ٦٣٢.
 (٢) نفسه: ص ١٨٤. واللجان: البطء في السير.

ولا يهولنك سيف للصباح بدا
فإنه للهواني غير قطاع
إلى الرئيس الذي إسفار طلعتة
في حندس الخطب ساع بالهدى شاعي^(١)

والمعاني التي يشتكي فيها الشعراء من مطاياهم ويعلنون غضبهم عليها قليلة،
ولم تخل منها بعض سقطيات الشيخ، فكما اشتكت ركائبه من كثرة ما يكلفها من
رحيل^(٢) اشتكى هو أيضاً من كثرة ما تحمله من أسفار لا تنقطع، ودعا عليها متذمراً
بأن يسلط الله عليها سنين قحط وجذب تفقدها صغارها:

رماك الله من نوق بروق
من السنوات تشكك الإقالا
فقد أكثرت رحلتنا وكانت
صغار الشهب أسرعها انتقالا^(٣)

وتمنى لو أن القلوص التي عادت به مكرها من بغداد إلى المعرة نحرت وطبخ
لحمها قبل أن ترحل به فلم يغادر العراق:
وليت قلاصاً ملعراق خلعنني
جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع^(٤)

وتعد السفينة السابحة فوق الماء من الصور المشهورة التي رسمها الشعراء
للناقة^(٥) وهي تجوب كلبان الرمال أو تمخر عباب السراب^(٦)، والطريف أن مشهد

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٤٢.

(٢) انظر قوله السابق: إلى كم تشكاني إلى ركائبي... نفسه: ص ٦١٩، وما تقدم في الصفحة السابقة.

(٣) نفسه: ص ٣٣ - ٣٧.

(٤) نفسه: ص ١٣٦٥.

(٥) انظر قول طرفة: عدولية أو من سفين ابن يامن... يجور بها الملاح طوراً ويهتدي. ديوانه: ص ٦.

(٦) انظر قول مهيار: كأن السياط يقتلن إذا هوت... سفائن منها والسراب بحار. ديوانه: ٢٨٣/١.

النوق الراقصات تحت سراب الفلوات كان هو أيضًا من الصور التي استعارها الشعراء للسفينة وهي تجري على الماء عندما جعلوها مطية يرحلون عليها^(١). وقد جرى الشيخ مجراهم فجعل من السفينة التي حملته إلى العراق ناجية مطية بالقار وما بها جرب، لا تخاف قحطًا ولا تسر لخصب:

على نجاة من الفرصاد أيدها

رب القنوم بأوصال وأضلاع

تطلى بقار ولم تجرب كأن طليت

بسائل من ذفارى العيس منباع

ولا تبالي بمحل إن ألم بها

ولا تهش لإخضاب وإمراع

سارت فزارت بنا الأنبار سائلة

ترجى وتدفق في موج ودفاع^(٢)

ويبدو أن التحول من وصف إحداهما إلى أختها لم يكن يتطلب في رأي الشيخ تنويعًا عميقًا في الأوصاف، فالناقة لديه سفينة تسبح في السراب والسفينة ناقة تخذ على الماء: (والى الله الكريم أرغب في تسهيل الهجرة إلى فئاته السعيد على أمون مقلات كأن عيناها بعض القلات، مُجفَرة الأضلاع كأنها عُقاب مَلاع، أو أخرى طليت بالقار من غير داء ولم تَحُطَّ وجه الببداء، لا تحفل بفقد مرعى ولا تعرف خُمسًا ولا ربعا، وكيف تفرق من الأظماء وإنما تَحُدُّ في الماء)^(٣)، ولذلك أصبحت الناقة في شعره سفينة تسبح في الال:

(١) انظر قول مهيان: من الغادي تحط به وتعلو... نجائب من أزمته الرياح

ترى صوت الشمال يشل منها... طرائد لا يكف لها جماع. ديوانه: ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٧٤٣ - ٧٤٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٠ - ١٠١.

أبغى لها شراً ولم أر مثلاً

سفائر ليل أو سفائن ال^(١)

وقد دفع هذا التداخل بين صورتَي السفينة والناقة بعض الشعراء المتبادين إلى بناء بعض أوصافهم على نوع من التلبس الفني المقصود، يتردد أمامه المتلقي زمناً قبل أن يخلص إلى أن الشاعر يريد السفينة أو الناقة^(٢). وقد سلك الشيخ هذا المسلك فجعل نفي الجرب عن السفينة المطلية بالفطران في قوله السابق^(٣) سبيلاً إلى التلبس في حديثه عن مطية طليت بقار الظلام وما بها جرب^(٤).

ومن المطايا التي نابت عن الإبل في رحلة النسيب الخيل، والعرف الفني القديم أن الخيول تظهر في المقاطع الخاصة^(٥) بذكر الطرد وتقييد الأوابد، أو المناقضة الحماسية والفخر بالشجاعة والفروسية، لكننا نجد في الشعر القديم ما يفيد أن بعض الشعراء اختاروا في بعض مناسبتهم أن تكون رحلاتهم على الخيول عوض النوق، كما يتبين من قول سويد بن أبي كاهل الإشكري في عينيته المشهورة:

وفلاة واضح أقرابها

باليات مثل مرفت القزع

يسبح الآل على أعلامها

وعلى البيد إذا اليوم متع

فركبناها على مجهولها

بصلاب الأرض فيهن شجع

(١) س. ز. / شروح: ص ١١٧١.

(٢) انظر قول مهيار: يحفرها من مثله سائق... يضل خريث الفلا وهو هاد. ديوانه: ٢٨٣/١ - ٢٨٤. الرسالة: ص ٣٠٨.

(٣) قوله: تطلّى بقار ولم تجرب كُنْ طليّت... بسائل من ذفاري العيس متابع. شروح: ص ٧٤٣، وما تقدم.

(٤) انظر قوله: ومطية قار الظلام وما بدا... بها جرب إلا مواقع أنسع عجبت لها تشكو الصدى في رجالها... وفي كل رحل فوقها صوت هفدع. س. ز. / شروح: ص ١٥٢٩ - ١٥٣٢.

(٥) انظر معلقتي لبّيد وعنترة.

كالغالي عارفات للسرى
مسنقات لم توشم بالنسع
فتراها عصفاً منوعة
بنعال القين يكفيها الوقع
يدرعن الليل يهوين بنا
كهوي الكدر صبحن الشرع
فتناولن غشاشاً منها
ثم وجهن لأرض تنتجع^(١)

وقد جعل الشيخ الخيل كبعض القدماء من مطايا الرحلة في تنائف النسيب كما هو جلي في قوله:

بتنا فريق في سروج ضوامر
منا وآخر في رحال عرامس
سلب الكرى الباب من ذاق الكرى
منا وطار ببعض لب الناعس
فالمرء يلثم سيفه وقرباه
ويظنه وجنات أغيد مائس
حيث الشمال عن العنان ضعيفة
والسوط يسقط من يمين الفارس
لا تحسبي إبلي سهيلاً طالعاً
بالشام فالمرئي شعله قابس^(٢)

لكن الملاحظ أن ظهور الخيل في رحلة مناسبه ظل مقترناً بوجود الإبل كما يكشف عن ذلك السينية السابقة، وكذا قوله:

(١) الفغليات: ص ١٩٣ - ١٩٤.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٤٠٣ - ٤٠٥.

ليت الجياد خرسن يوم جلاجل
ورزقن عقلاً في تنائف عاقل
نسري إذا هفت الجنوب لعنا
نخفي حسيس جنائب ورواحل^(١)

أو قوله:

سرى برق المعرفة بعد وهم
فبات برامة يصف الكلالا
شجار كئياً وأفراساً وإبلا
وزاد فكاد أن يشجو الرحالا
بها كانت جياهم مهاراً
وهم مرداً وبزلهم فصالا^(٢)

ولعل حجته في الجمع بين نوات الأخفاف والحوافر في رحلته أن سجايها
متشابهة:

أرى الحيوان مشتبه السجاي
كان جميعه عدم العقولا
نسيت أبي كما نسيت ركابي
وتلك الخيل أعوج والجديلا^(٣)

إلا أن حرصه على أن تظل الإبل حاضرة حتى في الرحلات التي جعل المطية
فيها سفينة أو خيلاً، يؤكد أنه كان يعدّها ركناً لا يستغنى عنه الشاعر المتبادي إذا
ما جعل حقل الرحلة مكوناً من مكونات نسيبه. وفي جمع معاصره مهيار بين الجياد

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٢٩ - ٧٣١. والجنائب: الخيول، والرواحل: النوق.

(٢) نفسه: ص ٧٨ - ٧٩.

(٣) نفسه: ص ١٣٨٠. والركاب: الإبل، والأعوج: فحل تنسب إليه الخيل، والجديل: فحل تنسب إليه الإبل.

والعيس في رحلة النسيب^(١) ما يدل على ثبات هذا الركن لدى المتبادين، ولا يخل بذلك اكتفاء الشيخ بجعل الفرس وحده مطية له في قوله:

وقد اغتدي والليل يبكي تأسفاً

على نفسه والنجم في الغرب مائل

بريح اعيرت حافراً من زبرجد

لها التبر جسم واللجين خلاخل

كان الصبا ألقى إلي عنانها

تخب بسرجي مرة وتناقل

وليلا ن حال بالكواكب جوزه

وأخر من حلي الكواكب عاطل

كان دجاء الهجر والصبح موعداً

بوصل وضوء الفجر حب مماطل

قطعت به بحرأ يعب عبابه

وليس له إلا التبليج ساحل^(٢)

فالرحلة في هذه اللامية جاءت في سياق الفخر لا النسيب، وليس للإبل مكان في معاني الفخر إلا أن تكون بدائن تنحر قرى وإكراماً للضيوف والجار المجانب^(٣)، ومطايا النسيب المهزولة التي رعتها الفلوات وحسرتها الأسفار غير ذلك^(٤).

■ ■ ■ الفضاء: من الأوصاف التي وصف بها أبو تمام ناقة النسيب أنها بنت الفضاء^(٥)، وهو يعني - في رأي الشيخ - (أنها معاودة للسير في الفضاء من

(١) انظر قوله: من مرسل تسع الأركان همت... جرح الفلاة به والليل مسبور
تمضي الجياد إلى إدراك حاجته... والعيس حتى يضيغ السرج والكور. ديوانه: ١٠٥/٢.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٥٢٨ - ٥٤٣.

(٣) انظر قول لبيد: فالضيف والجار الجنب كلما .. نزلا نبالة مخصباً أعضامها. شرح القصائد: ص ٣٠٧، وديوانه: ص ٣١٨.

(٤) انظر وصف الشيخ للإبل السمينة في سياق الفخر في درعته / شروح: ص ١٨٠٧.

(٥) قوله: بنت الفضاء متى تخذ بك لا تدع... في الصدر منك على الفلاة غليلا. ديوانه / ش. التبريزي: ٦٨/٣.

الأرض...) (١). والغالب في الشعر القديم على هذا الفضاء أن يكون صحراء شعرية تشخصها صور البيد والفلوات والمغازات والمهامه والتناثف والنجد والأغوار، وباقي أنماط المهالك (٢) التي تتحرك فيها رواحل النسيب، لكن حدوده الفنية تبدو أوسع من هذه الصحاري، فالرحلة كما وصفها ابن قتيبة (٣) سفر شعري يعاني فيه الشاعر من سري الليل وحر الهجير، وهو ما يجعل لفضاء الرحلة في بعض المناسب بعداً زمنياً فضلاً عن امتداده المكاني.

وقد بدأ الشيخ في نسيبه ميالا إلى الاستثمار الفني لهذا التكامل بين البعدين الزماني والمكاني، وتجلى ذلك في حرصه المطرد على بناء مشاهد الرحلة على ثنائية دلالية يكون فيها الزمان مقابلاً للمكان، من خلال جعله ظلمة الليل مقابلاً فنياً ثانياً للصحراء وسرابها كما يتبين من قوله:

أعـن وخذ الخـلاص كـشفت حـالا
ومـن عـند الظـلام طـلبت مـالا
ودراً خـلت أنـجمه عـليه
فـهـلا خـلتـهـن بـه ذبـالا
وقـلت الشـمس بـالبـيـداء تـبر
ومثـلك مـن تخـيل ثم خـالا
وفـي نـوب الـجـين طـمعت لـما
رأيت سـرابـها يـغشـى الرمالا (٤)

ومن قوله جامعاً الرحلة غرقاً في لجتي الظلام والبيد:
قال صحـبي فـي لجـتين مـن الحـد
دس والبيد إذ بدا الفرقدان

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(٢) انظر: *Le Desert Dans la Poésie Préislamique* ; P: 191

(٣) الشعر والشعراء: ٧٥/١.

(٤) س. ز. / شروح: ٢٥ - ٣٢.

نحن غرقى فكيف ينقذنا نج

مان في حومة الدجى غرقان^(١)

أو وصفه للرواحل بأنها سفائن ليل وسفائن آل^(٢)، وقد نجم عن اطراد هذه الثنائية في تصوير رحلة النسيب أن حركة الركائب أصبحت سيرًا معاودًا في فضاءين اثنين يتعاقبان: فضاء البيد وفضاء الظلام.

+ فضاء البيد: وهو الصورة الغالبة في رحلة النسيب والمشهورة في الأشعار كما ذكرت، وتبنى المشاهد المتلاحقة فيها على عناصر غالبًا ما تدق مكوناتها حتى تصبح حبات رمل أو قطرة من عرق متصبب... ومثل هذه الدقة في التصوير تقتضي أن تكون الرؤية قوية وغير معوقة، وشمس النهار شرط لتحقيقها مقدم على باقي الشروط، ولذا يمكن أن نعد وصف الشعراء لفضاء البيد ثمرة مباشرة لانحسار الظلام وانتشار ضوء النهار. وتبلغ أشعة الشمس عند سطوعها في الهواجر لمعًا لا تحتمله العيون عند النظر إليها فتضيق عليها الأجفان حماية لها، والطريف في تصوير الشيخ لهذا اللمعان أنه يجعل عين الشمس هي التي تضيق حماية لنفسها من شدة ضوء الظهيرة:

ولقد أظلم تظلمني وصحابتي

والشمس مثل الآخر المتشاوس

فالآخر (الذي ينظر بمؤخر عينه... والمتشاوس الذي يضيق أجفانه إذا نظر بعينه)^(٣)، وقد جعل الخزر والتشاوس (للشمس على المجاز، وهما للناظر إليها)^(٤). لكن الوجه الفني الثاني للشمس الذي يبدو أكثر فاعلية في تصوير فضاء البيد هو

(١) س. ز. / شروح: ص: ٤٣١.

(٢) نفسه: ص ١١٧١.

(٣) شرح التبريزي / شروح: ص ٤٠٧. ولنظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٠٧.

حرارتها التي تلهب الصحراء في الهواجر وأيام القipzig فتشتعل الرمال نيراناً محرقة
ترغم الحرباء على أن يغرس ذنبه أو يلتصق بالعيدان فراراً بجسمه من لهيبها،
والجنادب على أن تقفز كلما لامست الأرض احتماءً بالجو من جمرها، والوحوش على
أن تتخلص من أظلالها المكتوية وتفر إلى المياه الزرقاء مبردة قوائمها، وليست نيران
البيد التي كان الشيخ يكتوي بها في رحلة النسيب إلا بعضاً من النار التي اكتوى بها
كل الشعراء الذين رحلوا في أشعارهم:

إذا سمر الحرباء في العود نفسه

على فلكي بالسراب مدرع

تراقب أظلال الوحوش نواصلا

كأصداف بحر حول أزرق مثرع^(١)

وإذا كان مشهد السراب الذي انتشر لشدة الحر فأصبح بحراً ممتداً، يعد صورة
فنية مثلى لقيظ الهواجر اشترك جل الشعراء في استثمارها، فإن من أطرف ما ابتكره
الشيخ في تصوير القipzig صورة الحرباء الذي أرغمه لهيب الرمل على أن ينتصب على
ذيله عازماً على أن يخطب في الجمعة بلسان فصيح، فلما عي ناب عنه الجندب بصريه:

وهجيرة كالهجر موج سرايها

كالبحر ليس لمائها من طحلب

أوفى بها الحرباء عودي منبر

للظهر إلا أنه لم يخطب

فكانه رام الكلام ومسّه

عي فأسعده لسان الجندب

كلفتها جدلية رمالية

نضبت ولم تلحق باهل الخضب^(٢)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٥٣٢ - ١٥٣٨.

(٢) نفسه: ص ١١٣٢ - ١١٣٥.

لكن ما قد يلاحظه الدارس لرحلات أبي العلاء الشعرية، أنه ظل رغم البراعة التي أبداهها كيفاً في تصوير قيظ الهواجر في فضاء البيد زاهداً في تصوير هذا الفضاء المكاني الذي يقترن ظهوره بإشراق الشمس ويغيب بغيابها، فالتسقيطيات التي تعرض فيها للبيد المحترقة وسرابها معدودة، والمقاطع التي خصصها لتصوير ذلك قصيرة مقتضبة خلافاً لما هو شائع في أشعار القدماء، وهو ما يجعلنا نستنتج أن فضاء الرحلة الذي كان يستهويه وصفه هو فضاء الظلام، وقد صرح في بعض إشاراته إلى معاناة الرواحل بما يفيد أن حديثه عن رحلة النهار في البيد ليس إلا تمهيداً لتصوير رحلة الليل في فضاء الظلام الدامس:

لترح منا سمها فإن وراءها

عجز النهار وصدر ليل دامس^(١)

++ فضاء الظلام: وهو في رحلاته بديل فن من البيد التي ينير ضوء النهار أرجاءها، فيسمح للشاعر برؤيتها وتصويرها إلى أن تغرب الشمس ويزحف الليل، فتتحول عنها عينه إلى مرئيات معدودة لا يبصر منهما في الغالب إلا نواتها المفردة، ولذا كان الشعراء القدماي يخرجون في الغالب عند وصف السرى إلى تتبع المسموعات وتحسس الأجراس التي تصل إلى الأسماع دون أن تحيط العيون بمصدرها.

أما الشيخ فقد شخص في رحلة الظلام صوراً كان يبصرها بغريزته الفنية التخيلية وذاكرته الشعرية/العلمية، فالدلجة أصبحت حبراً أسود تغمس فيه الركائب أخفافها لتخط سطور السرعة على قراطيس البيد، بينما اتخذت النجوم والكواكب مواقعها في خريطة الأفلاك متناثرة كنقط معجزة للحروف:

وليل كذئب الفجر مكرًا وحيلة

أطل على سفر بحلة أدرع

(١) س. ز. / شروح: ص ٤١١.

كتبنا وأعربنا بحبر من الدجى
سطور السرى في ظهر بيداء بلقع
يلام سهيل تحته من سامة
وينعت فيه الزبرقان بأسلع
ويستبطأ المريخ وهو كأنه
إلى الغور نار القابس المتسرع
فيا من لئاج أن يبشر سمعه
بإسفار داج رب تاج مرصع^(١)

والغاية التخيلية في تصويره الكواكب والنجوم بينة، لكن الحقل الدلالي فيها ينظر إلى قول النابغة المشهور مستبطأ حركة ليل المهموم^(٢)، وإلى شكوى امرئ القيس من ليل كموج البحر^(٣). ورغم أن الشيخ الراحل يبدو متذمراً من طول الليل وامتداده، يظل ذلك تدمير الخائف المتوجس لا المهموم الذي ينشأ عليه الظلام بكلكل. لقد صارت النوق بسيرها في ليل إذا اشتعلت النار وسطه لم تب من شدة سواده^(٤)، مكبلة في حقوله بالظلام أسيرة لعجزها عن توجيه خطاها وتلمس مواقع أخفافها وهي التي لم يعجزها قيظ ولا ضللها آل.

ولخوف القمر من شدة سواد الليل اختفى من السماء، ولخوف المطايا من ظلمته باتت تراعي إطلالته لتستأنس بنوره، فلما تأخر صعدت إلى قمم الجبال تبحث عنه، فصارت قريبة من السماء وأوشك الركبان أن ينزلوا بها زواراً يقبسون من نار كواكبها كلما وهي زندهم:

(١) س. ز. / شروح: ص ١٥٢٠ - ١٥٢٣.

(٢) قوله: كليني بهم يا أميمة ناصب... وليل أفاقيه بطيء الكواكب. ديوانه: ص ٥٤ / شكري فيصل.

(٣) انظر قوله في معلقته: وليل كموج البحر أرخى سدوله... علي بناتواع المهموم ليبتلي. جمهرة أشعار العرب: ١٥١/١.

(٤) انظر قوله عن سير النوق في الظلام: وكن يرين نار الزند فيه... فلم يبعصن إذ ورت الزناد. س. ز. / شروح: ص ٣١٣.

واسود لم يعرف له الأنس والدًا
 كسانني منه حلةً وخمارا
 سرت بي فيه ناجيات مياها
 تجم إذا ماء الركائب غارا
 فخرقن ثوب الليل حتى كانني
 أطررت بها في جانبيه شرارا
 وباتت تراعي البدر وهو كأنه
 من الخوف لأقلى بالكمال سرارا
 تأخر عن جيش الصباح لضعفه
 فأوثقه جيش الظلام إسارا
 وأوفت رعاناً للرعان كأنما
 تحايتها الشعري العيور سرارا
 وبات غوي القوم يحسب أنه
 أجدر إلى أهل السماء مزارا
 إذا ضن زناد مد بالشخت كفه
 ليقيس من بعض الكواكب ناراً^(١)

وهي صورة تغيب فضاء البيد وتجعل الرحلة محاذية للسماء، وعندما تعثر
 المطايا على القمر وقد بعث هلالاً سقيماً تخنفي صورتها وصورة الشاعر الراحل،
 لتحل محلها صورة ركائب أخرى يسوقها راحل ثان على صفحة السماء هارباً من
 أشعة الشمس، ليس سوى البدر وقد استعاد صحته:
 وليلة سرت فيها وابن منزلتها
 كميت عاد حياً بعدما قبضا

(١) س. ز. / شروح: ص ٦٢٢ - ٦٢٨.

كانما هي إذ لاحت كواكبها
خود من الزنج تجلى وُشَّحت خضضا
كانما النسرمقصوص قوائمه
فالضعف يكسر منه كلما نهضا
والبدر يحث نحو الغرب أينقه
فكلما خاف من شمس الضحى ركضا^(١)

إن رحلة الشاعر وناقته في فضاء الليل حركة في شبه المعلوم، وإذا أردنا أن نجعل لهذا الفضاء حدوداً مرئية فإن الرحلة في البید تظل غايته لأن السير يكون تحت السماء وكواكبها، فإذا عكست الصورة صار سيرا في السماء نفسها لأنها بنجومها المرئي الوحيد في فضاء الظلام. وتظهر عناية الشيخ بأحكام بناء هذا الفضاء في حرصه الفني على تمزيق سدول البهمة، وتوسيع حدود الإيصار من خلال استعارة بعض مشاهد رحلة النهار لسرى الليل نفسه، فتراقص السراب في الهواجر يصبح تلالوا للنجوم والكواكب، واكتواء أجسام النوق بأشعة الشمس في الظهائر يصير احتراقاً بلمع البروق:

ألا ربما باتت تحرق كورها
نيول بروق بالعراقين لمع^(٢)

ويحل محل الحصى الذي يتطاير معصفراً أحمر من دماء الأخفاف التي تطحنه، الشرار الذي يطير من جانبيها وهي تخرق ثوب الظلام:
فخرقن ثوب الليل حتى كانني
أطرت بها في جانبيه شرارا^(٣)

(١) س. ز / شروح: ص ٦٥٧ - ٦٥٨.

(٢) نفسه: ص ١٥١٤.

(٣) نفسه: ص ٦٢٣.

ويعد بزوغ الفجر المعبر التصويري الزمني الذي يعلن به الشيخ نهاية رحلة
الظلام وبدء رحلة النهار، فسواد لمة الليل يصبح شيئاً تنفر منه الحسان فيستر
بخضاب الفجر:

ثم شاب السجى وخاف من الهجـ
ر فطى المشيب بالزعفران
ونضا فجره على نسرهِ الوا
قع سيفاً فهم بالطيران
وبلاد وردتها نضب السر
حان بين المهاة والسرحان^(١)

ويأتي ماء الصباح ليغسل هذه الحمرة فيفضح الشيب بياض النهار ولا ينفع
الخضاب:

كان سنا الفجرين لما تواليا
دم الأخوين زعفران وأيدعُ
أفاض على تاليهما الصبح ماءه
فغير من إشراق أحمر مشبع^(٢)

إن إعلان الفجر عن بداية رحلة النهار إنباء بعودة الشاعر إلى فضاء البید كما
كان الغروب إنباء ببدء إسرائه في فضاء الظلام:

النهار ← ← البید ← ← الغروب ← ← فضاء الظلام ← ←
اللیل ← ← السماء ← ← الفجر ← ← فضاء البید ← ←
لكن فضاء البید یظل في جل رحلات مناسبه ذا حضور ضمنی یومئ إلیه
سرى اللیل ولا یحققه التصوير، لزهده فيه وميله الفني المفرط إلی الإیحار في لجج

(١) س. ز. / شروح: ص ٤٣٨ - ٤٣٩ .

(٢) نفسه: ص ١٥٢٧ - ١٥٢٨

الحناس. ويدل على تعلقه بهذا الإحار أنه وهو يعاتب خاله ويخوفه من مخاطر السفر إلى المغرب، لم يشر في القصيدة مطلقاً إلى البيد وسرايها والموت الذي يترتب بالراحلين فيها عند التهاب الهواجر، ولكنه اكتفى بتخويفه من رحلة الليل وحدها، لا لاطمئنانه إلى رحلة النهار ولكن ليشبع نهمه إلى وصف الظلام:

بعيس مثل أطراف المداري
يخضن من الدجى لما جعادا
وليل خاف قول الناس لما
تولى سار منهزماً فعادا
نجأ فتلهب الرميخ فيه
والبس جمرة الشمس الرمادا
كأنك من كواكبه سهيل
إذا طلع اعتزلاً وانفرادا
جعلت الناجيات عليه عوناً
فلم تطعم ولا طعمت رقادا
توهم أن ضوء الفجر دان
ولم تقدح بظننتها زنادا
وما لاح الصباح لها ولكن
رأت من نار عزمك اتقادا^(١)

والتعليل الذي نجده لهذا الولع المفرط بوصف رحلة الليل عاهته، فالشيخ الذي ذكر أنه لا يتذكر من الألوان إلا الأحمر كان يعرف الأسود معرفة الخبير، لأن الظلام الذي سجنته فيه عاهته جعلته الفضاء الوحيد الذي ألف فصار لا يخشى على نفسه

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٨٤ - ٧٩٦.

الضلال في ليله المطلق، أما النهار فقد صرح بأنه لا يدرك منه إلا لفظه، لأنه لم يكن يفهم معناه إلا من لفظة ليل نفسها:

بدت لنا حاملة أغمائها
حمائل من الدجى لم تخرز
في بلدة نهارها ليل سوى
كواكب إلى النهار تعتزي
كانها سرب حمام واقع
في شبك من الظلام ينتزي^(١)

وأيا كان الفضاء الذي يتحرك فيه الشاعر ومطيته، فإن تصوير المعاناة تظل الغاية من الرحيل فيه. وتكشف شكوى الركائب مما يحملها الشاعر من أسفار، وشكواه هو من كثرة تنقلها به، عن أن المقاساة من عذاب الرحلة لم تكن مقاساته وحده، فهزالها الذي يقربها من الهلاك ويطمع الغربان وسباع الطير فيها، ليس إلا النهاية التي يقودها إليها الوخد غير المتناهي في صحراء الشقاء.

ويعتبر حديث ابن قتيبة عن شكوى الشاعر الراحل في شعره من التعب والنصب وسرى الليل وإنضاء الراحلة والبعير، إجمالاً لمعظم ضروب الشقاء التي تجرها على الشاعر رحلة النسيب، لكن ما يميز معاناة الشيخ فيها أنها ذات مظهر انفعالي يتجه التصوير فيه إلى إبراز ما يعترى النفس قبل الجسم.

ويمكن اعتبار الخوف والتوجس من أقصى الأحوال التي اشتكى الشيخ من تبريحها وصور معاناته منها، والمخيفات في البيد تبدو متعددة في الظاهر، لكن ما يخيفه منها كلها هو الموت أو الهلاك الذي تكنه أساميها، ولذا نجده يبيت على مطيته يراقب الوحوش الطامعة فيه قلقاً مضطرباً، كأن رحله وضع من شدة القلق والتوجس فوق قرن ظلي يعدو به:

(١) س. ز. / شروح: ص ٤١٦ - ٤١٧.

أقول والوحشُ ترميني بأعينها
والطيرُ تعجب مني كيف لم أطر
لشمولين كالسيفين تحتهما
مثل القناتين من أين ومن ضمير
في بلدة مثل ظهر الظبي بت بها
كانني فوق روق الظبي من حذر^(١)
ويسرع في سير النهار صامتاً متعجلاً الخروج من لجاج السراب، نجاؤه بنفسه
من أشراك منية ينصبها له عطشُ الهواجر ورماحُ أعراب فتاك جهال بالمناسك لا
يعرفون لهم ديناً غير سفك الدماء:

ورب ظهر وصلناها على عجل
بعصرها في بعيد الورد لماع
بضربتين لظهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراع
وكم قصرنا صلاة غير نافلة
في مهمه كصلاة الكسف شعشاع
وما جهرنا ولم يصدق مؤذنا
من خوف كل طويل الرمح خداع^(٢)
وقد يتأثبات الشاعر في بعض المشاهد فيغالب الخوف، ويصير لجوعه ذنباً
يحدث نفسه بأكل نئاب القفر وقد جاءت طاوية تسأله بعض الطعام:
والنئب يسألنا الشراك ودونه
طيان أشعت كالفقير البائس^(٣)

(١) س. ز. / شروح: ص ١٣٠ - ١٣١. وبعدها: لا تطويا السر عني شروح: ص ١٣٢.

(٢) نفسه: ص ٧٤٦ - ٧٤٩.

(٣) نفسه: ص ٤١٠. وفي البيت نظر إلى قول البحري: كلانا بها ذنب يحدث نفسه... بصاحبه والجد يتعسه
الجد. ديوانه: ٧٤٣/٢. وانظر أيضاً قوله في بيت السقط: وأرض بت أقرى الوحش زادي... بها ليثوب لي
منهن زاد. س. ز. / شروح: ص ٣١٥.

ويتحدى السائق المهلكة وقيظها القاتل^(١)، وينقل الخوف إلى قلوب اللصوص
فيصبح طريق الموت المخوف حدود السيوف التي يؤنسه وصحبه بها حراس متوثبون
نومهم انكاء على مناصلهم:

ويؤنسنا من خشية الخوف معشرُ
بكل حسام في القراب مودع
طريقة موت قيد العير وسطها
لينعم فيها بين مرعى ومشعر
كان الاقرب الاخـدري بانه
سمي له في آل أعوج مدعي
إذا سحلت في القفر كان سحيله
صليلاً يريق العز من كل أخدع^(٢)

لكن تماسكه هذا يظل مقصوراً على رحلة النهار، أما الليل فقد كان ظلامه
الغول التي تطرد الأمن من فؤاده والنوم من جفونه، فخلف ستر الظلام تكمن الوحوش
الضارية ورماح اللصوص وكل رموز الموت والفناء المطلق. ولعل خوفه الغريزي منه
كان من بين الأسباب التي جعلته يختار لرحلات مناسبه فضاء الليل البهيم، فرحلة
الحناس ليست إلا الخوف مجسداً:

باتت عرى الخوم عن جفني محللة
وبات كوري على الوجناء مشدودا
كان جفني سقطا نافـر فزع
إذا أراد وقوع ريع أو نيدا
ظن الدجى فظة الازفـار كاسرة
والصبح شرّاً فما ينفك مزؤودا^(٣)

(١) انظر قوله: ونسيت ما صنع الهوى بتنوفة... عقم الجدبل بها وأعقب أخدر. س. ز. / شروح: ص ١١٢١.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٥٣٩ - ١٥٤٢.

(٣) نفسه: ص ١٠٩٥ - ١٠٩٦.

وليس يخلص من هذا الخوف غير الزهد في الرحيل وملازمة الديار، وهما ملاذ
يحرم الاحتماء به في فن القصيدة، لأن الرحلة على النوق فعل شعري يقود الشاعر
إليه مجبراً اليأس من وصال هند النسيب:

وكان حبك قال حظك في السرى

فالطم بأيدي العيس وجه السبب

واهجم على جنح الدجى ولو أنه

أسد يصول من الهلال بمخلب^(١)

أو رغبته في نسيانها والسلو عن حبها:

ونسيت ما صنع الهوى بتنوفة

عقم الجديل بها وأعقب أخدر^(٢)

لكن العزم قد يحل محل اليأس في الحث على الرحيل فتصبح الرحلة سعيًا إلى
المجد والعلاء:

إلام تكلف البعيد المطايا

بعزم لا يقر له قرار^(٣)

أو سبيلاً إلى إدراك الحاجات وكل نجح مطلوب:

لا يدرك الحاجات إلا نافذ

إن عجزت قلاصه لم يعجز

يستقصر العيس على بعد المدى

وهن أمثال الخطباء النقر^(٤)

(١) س. ز. / شروح: ص ١١٣١ - ١١٣٢.

(٢) نفسه: ص ١١٢١.

(٣) نفسه: ص ٨١٧.

(٤) نفسه: ص ٤٢١ - ٤٢٢.

وقد يكون المطلوب مال الممدوح ومداه فتصير الرحلة انتجاعاً يغرى به
الطمع الصريح:

أغر تطول أعناق المطايا

إليه إذا تقاصرت الظلال^(١)

وأيا كان الباعث على هذه الرحلات فإن ما تشترك فيه كلها أنها حقل فني يلجه
الشاعر ليشقى كما يلج حقل «رحيل الأظعان» ليحزن، فالتحمل في النسب اغتراب
عن المكان ليس للشاعر منه إلا أن يعاني ويقاسي، لأن المرح حال لا يوجد بها حقل
المعاناة هذا.

د - ظلم الأيام: يبدو التظلم من الزمان والشكوى من الدهر - كما أوضحت
من قبل حقلاً دلاليًا غريباً من حيث ظاهر معانيه عن حقول النسب الأخرى، وأعني
الغزل والطلل والتحمل، والأصل في اقتران معانيه بالنسب أنها كانت - كما رجحت
-^(٢) شكوى من الزمان الذي نهب بصبي الشاعر وأشابه فنفر الحبيبة منه، ثم صارت
الشكوى ذماً للزمان وأهله، وتظلماً من غدر الأيام بالناس ومعاكستها لطموح كل ساع
إلى العلا، وإسعافها الخاملين بالحظوظ والسعد، لكنها ظلت محتفظة بموقعها الوظيفي
في نسب القصيدة باعتبارها مكوناً من مكوناته قادراً على النجابة عن الحقول الأخرى
إذا غابت، كما يتجلى من سقطة ماذجة جعل الشيخ نسيبها كله حزناً على زهاب
شبابه، وشكاً في وفاء الإخوان وتحدياً بطموحه وفضائله للزمان المعاكس، دون أن
يتغزل أو يقف على الأطلال أو يرحل على ناقته وإن كان قد لمح إلى ذلك:

أفوق البدر يوضع لي مهاد

أم الجوزاء تحت يدي وساد

(١) س. ز / شروح: ص ١٦٧٣. وانظر قوله عن النوق المنتجة: سألن فقلت مقصدنا سعيد... فكان اسم الأمير
لهن فالأ. ص ٤١.

(٢) انظر البحث الخاص بالمفهوم الدلالي للنسب: ما تقدم في هذا الفصل.

فمنعت فخلت أن النجم دوني
وسيان التقنع والجهاد
وأطربني الشباب غداة ولى
فليت سنيه صوت يستعد
وليس صبًا يفاد وراء شيب
بأعوز من أخي ثقة يفاد
كاني حيث ينشأ الدجن تحتي
فها أنا لا أطل ولا أجاد
رويدك أيها العاوي ورائي
لتخبرني متى نطق الجماد
سفاه ذاد عنك الناس حلم
وغى فيه منفعة ورشاد
أأخمل والنباهة في لفظ
وأقتر والقناعة لي زاد
والقى الموت لم تخذ المطايا
بحاجاتي ولم تجف الجياد
ولو قيل اسألوا شرفا قلنا
يعيش لنا الأمير ولا نزيد^(١)

ومعاني هذا المطلع في ظاهرها فخر صريح، والفخر غرض لا يجوز الشاعر أن يشغل نفسه ويضيق به على معاني المديح، إلا أن يكون في مطلع القصيدة فيعد إذ ذاك نسيباً يحق للمادح فيه أن يتحدث عن نفسه قبل أن يتخلص إلى التنويه بالممدوح. ولعل تحدي الزمان في هذا الحقل هو المعنى الوحيد الذي يبدو فيه الشاعر مغالباً

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٨١ - ٢٨٨.

للدهر غير منهزم، أما المعاني الغالبة فيه فيمكن حصرها في الاستسلام له والشكوى من ظلمه وغدر أهله، وذمه والتذمر من العيش فيه يأساً منه، وكذا في التئیس من نيل الحظوظ فيه، فضلاً عن الأسف على أيام الصبا والشباب والماضي السعيد.

فمصائب الدهر مولعة بمعاكسة كل ذي همة متشوف إلى العلا، وليس لمن غالب الأيام ورام بلوغ غاياته إلا أن يستسلم لها ويذوق مرارتها بعد استحلاء فيمل تكاليف الحياة:

أشفقت من عبء البقاء وعابه

ومللت من أري الزمان وصابه

ووجدت أحداث الليالي أولعت

بأخي الندى تخنيه عن أرابه^(١)

وما يزيد الشاعر كرها في البقاء أن سجايا الزمان تنتقل إلى أهله فيصيرون أكثر تلوناً منه وأبعد عن الوفاء:

وقد غرضت من الدنيا فهل زمني

معط حياتي لغر بعد ما غرضاً

جريت دهري وأهليه فما تركت

لي التجارب في ود امرئ غرضاً^(٢)

إن تأمل الشاعر في حقيقة الدهر قد أوصله إلى أن الحياة فيه لا يمكن أن تكون إلا شقاء:

تأملنا الزمان فما وجدنا

إلى طيب الحياة به سبيلاً^(٣)

(١) س. ز / شروح: ص ٧١٥.

(٢) نفسه: ص ٦٥٥ - ٦٥٦.

(٣) نفسه: ص ١٣٧٠.

لكنه يعترف بأن الماضي من حياته كان أياماً سعيدة، لأنها أيام الحب الذي لم يغيره فتور أو نفور ولكن ذهب به توالي السنين وأبلاه تعاقبها:

لله أيامنا المواضي
لو أن شيئاً مضى يعود
أبلى ودادي لكم زمان
الذين أحداثه حديد
لم يبل من بذلة ولكن
يبلى على طيه الجديد^(١)

وأيام الحب ليست إلا عصر الشبية نفسه، وسنوه هي أسعد فترة يحياها الإنسان، ولذا يستثنيها الشاعر من غضبه على الزمان ويدعو إلى الاستمتاع بها عوض ذمها قبل أن تذهب فلا ينفع التحسر عليها لأنها لن تعود:

إذا الفتى ذم عيشاً في شيبته
فما يقول إذا عصر الشباب مضى
وقد تعوضت عن كل بمشبهه
فما وجدت لأيام الصبا عوضاً^(٢)

ولعل أولى ما كان يجب أن يظل الشاعر مشغولاً به في نسيبه مدح حلاوة تلك الأيام السعيدة بعد نهابها، لكن مرارة الزمان الذي يتلوها تجعل لسانه لا يجد إلى ذلك سبيلاً لأنه لا يكف عن ذم هذه المرارة:

علاني فإني بيض الاماني
فنيث والزمان والظلام ليس بقان
كم أربنا ذاك الزمان بمدح
فشغلنا بنم هذا الزمان^(٣)

(١) س. ز. / شروح: ص ٦٥٣.

(٢) نفسه: ص ٦٥٥.

(٣) نفسه: ص ٤٢٥ - ٤٢٨.

لقد كان الشاعر حريصًا في تصويره لمحنة العشق وعي الأطلال ومعاناة التحمل وظلم الأيام على أن يبعد المرح والسرور عن نسيبه، ويضفي عليه حزنًا وسوداوية يشدان إليه المتلقي، وذلك من خلال شكواه من تنائي الحبيبة وبكائه على ديارها، وشقائه برحلة النسيان والعزم، وتظلمه من الدهر الذي أبلاه وذهب بشبابه.

لقد استخلص النقاد من مناسب القدماء أن النسيب المكتمل فنيًا (هو ما كثرت فيه الأدلة على التهاك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقية أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإياء والعز)^(١)، وأن التشوق بذكر الرياح الهابة والبروق اللامعة والحائم الهاتفة مما يزيد الحسرة فيه عظمًا والأسف والمنازعة إرماضًا^(٢)، فنبهوا على ذلك في مصنفاتهم، وأدرك الشعراء المتبادون بغرائزهم وخبراتهم قدرة هذه المشوقات الشعرية على تقوية نفس الحنين والوجد في النسيب فزادوا بها قصائدهم تباديًّا.

ولم يبخل الشيخ على منجزه النسيبي بهذا النوع من التشوق والتشاقق، فربط البرق بالهيام والريح بالاهتياج والحنين في قوله:

الاح وقد رأى برقًا مليحاً

سرى فأتى الحمى نضوا طليحاً

أقول لصاحبي إذ هام وجدًا

ببرقي ليس يثبته نزوحاً

وهاجته الجنوب لوصل حي

أقام ويمموا داراً طروحاً

سفاه لوعة النجدي لما

تنسم من حيال الشام ريحاً^(٣)

(١) نقد الشعر، ص ١٤٠.

(٢) نفسه: ص ١٤١.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٢٣٧ - ٢٤٣.

كما أول غناء الحمامة التأويل الحزين الذي تستدعيه صباية النسيب ولوعة
العشق:

فيا دارها بالحزن إن مزارها
قريب ولكن دون ذلك أهوال
وغنت لنا في دار سابور قينة
من الورق مطراب الأصائل ميهال
رأت زهراً غُضاً فهاجت بمزهر
مثانيه أحشاء لطفن وأوصال
فقلت تغني كيف شئت فإنما
غناؤك عندي يا حمامة إغوال^(١)

لكن لمع البروق في نسيبه كان كماً وكيفاً أخطى صور التشويق بعناية الشيخ،
ولعل عنايته بتصويره تعود إلى أنه كان يجده الأنسب لفضاء الظلام الذي أولع
بالرحيل فيه:

تخامس البرق أي لا أستطيع سري
فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا^(٢)

لكن لبروق الشوق لمحاً لا يدوم، فقد طلق الشيخ الشعر وتاب من أكاذيبه وسكت
عن النسيب، فكان أن اختفت الحبيبة والديار وأريحت المطايا.

٣ - ما بعد السقط: لم يتجاوز المنجز النسيبي في المتن الشعري لأبي
العلاء حدود سقط الزند، لأنه لم يعد إليه مطلقاً في دواوينه اللاحقة تمسكاً بموقفه
الأخلاقي الفكري الذي دفعه إلى رفض الشعر والتوبة منه، فقد كانت معاني هذا

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٢٨ ١٢٤١. وانظر المرشد. ٣/ ٩١٠، حيث يخصص المؤلف مبحثاً لعلاقة نوح الحمام
ببكاء العشاق.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٠٩٨.

الغرض لديه من بين الأكاذيب التي توصل بها الشعراء إلى تحسين المنطق وتزيين
النظم^(١)، ولذا لم يكتف بهجره فقط ولكنه أعلن تنكره الصريح لمختلف مكوناته الدلالية،
فالتشبيب بالحسان أصبح لديه سلوكاً لا يليق بذى عقل:

شَبَّ فِكر الحصيف نازاً فما يد

سَن يَوْمًا بعاقِل تشبيبي^(٢)

وزيارة الطيف لم يعد فيها ما يستهويه لأنه صار زاهداً في صاحبتة نفسها لا
يلتذ بزيارتها له حتى في اليقظة:

وما سرنى ربُّ الخيال بشخصه

فيطلب منى النوم طيف خيال^(٣)

أما ما تقدم في شعره من وصف للطيف، فقد اعترف بأنه افتراء وقذف لمحضات
لا ذنب لهن في ما يفعل بهن في الحلم، وهو إثم لا يحوه إلا التوبة:

لو أننى سميت طيفك صادقاً

لدعوته غضبان أو عتابا

قال الخيال كذبت لست بطارق

ليلاً ولم أك زائراً منتابا

فأجبتّه كم من كتاب زائر

فأحتاج يحلف ما بعث كتابا

لا تثبت الأقالام زلة راقدا

إن كنت بت بحلمه مراقبا

لم يعف ربك عن مصر ماردا

لكن تجاوز عن مسيء تابا^(٤)

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٢) اللزوم: ١١١/١.

(٣) نفسه: ٣٢٤/٢.

(٤) نفسه: ١٢٩/١. وانظر قوله: وما جبل الريان عندي بطائل... ولا أنا من خود الحسان بريان. اللزوم: ٥٤١/٢.

وكما زهد الشاعر التائب في حبيبة الشعر وجمالها زهد في ديارها ومنازلها
فرفض الوقوف عليها:

أوى ربي إلي فما وقوفي
على تلك المنازل والأواري
وإن طوار ذاك الربع أودى
برب أهلكه نوب طواري
عواري الفتى متعقبات
بطون بناته منها عواري
فنزله ناظريك عن الغواني
وأكرم جارتيك عن الحوار
إذا قصر الجدار فلا تشرف
لتنظر ما تستر في الجوار^(١)

واستخف بانفعالات النسيب فلم يعد يحزن لإفقار الديار ويتتبع الأظعان المتحمة
أسفا لرحيلها:

وما أنا بالمحزون للدار أوحشت
ولا أسف إثر المطي إذا زما
فإن شئتم فارموا سهوباً رحيبة
وإن شئتم فاعلوا مناكبها الشما^(٢)

وقد ظل حتى آخر حياته يرفض العودة إلي النسيب كما يشهد على ذلك قوله
في الدرعيات آخر دواوينه:

(١) اللزوم: ٥٥٩/١.

(٢) نفسه: ٤١٦/٢.

يا ملهم السخس ولا اتبع الـ

أظلمان كالنخل على ملهم^(١)

ولم ينس الشاعر التائب العيس والمطايا، لكنه صار يأمل أن يكون سيرها به
رحلة غفران إلى البيت الحرام يرجى بها رضى الملك الذي منح الملوك جلالها:

اتحملني إلى الففران عيس

على نص الوجيف مؤجدات^(٢)

لكن ما يلتفت الانتباه في بعض ما نظمه بعد السقطيات، أن رفضه للنسيب لم
يحل دون استثماره لبعض المعاني التي كان يبني منها نسيبه وغزله في مرحلة السقط،
إلا أنه جاء بها في سياق فكري أخلاقي يناقض النسيب ويؤكد زهده فيه، وقد ظهرت
الرواسب الغزلية من خلال أسماء النساء، وإشارته إلى جمالهن وطباعهن وغوايتهن
لم تغلب عليهم غرائزهم، كقوله:

أشمننا لبنى ققلنا لبينى

بعما أزمعت صوداً وبيننا

عارضتنا بودها فكرهنا

ه وأبـت لزورة فابينا

نسأل الله أن يخلص منهن

وكم شقن زاهدا واطبينا

لم نكن من نوي الخمور سبانا

ها ولا من نوي الأمور سبيننا^(٣)

ويبدو أن درعياته كانت الأكثر ترحيباً بهذه الرواسب، فالشيخ في ديوانه الأخير
هذا كان قد تحلل من بعض قيود الصرامة الأخلاقية التي فرضها على نفسه بعد

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٧٠.

(٢) اللزوم: ٢٠٤/١.

(٣) نفسه: ٥٣٥/٢.

التوبة من الشعر، ونحا من جديد نحو التجويد الفني داخل الحقل الفكري الأخلاقي نفسه، وكانت هذه المعاني مما يخدم الجودة والأخلاق جميعاً لأنه رغم حديثه عن المرأة فيها لم يجعلها تغزلاً ولا نسيئاً، وإن شمت رائحتها فيها كما يتبين من قوله مستحضراً صورة البرق والخيال:

وفي مضحك البرق التهامي جيرة
يسرن بحسن واتفقن على سهم
نواعم يلقين الثقيل من البرى
ويجعلن في الأعناق مستنقل الإنم
مراسنها أمسست لنور مراسياً
فما تظلم الأبيات إلا من الظلم
قسيمات حي أو قسائم تاجر
يكلمها خرس الخلاخيل بالضم
فقدن رجلاً وافترقن عشية
إلى لبس أتراع الحديد على رغم^(١)

أو قوله مذكراً برحيل الأظعان:

أظن سليماً أنعم الله بالها
حدا حادياها للوميض جمالها
وخفت ثقال في المجالس للنوى
فأهدى لها رب الغمام ثقالها
حلوت أباه السابري وفاتني
بها وتقاضى ساعة البين مالها

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٩٤ - ١٩٩٦.

ولو بعت درعي سقت يا هند للفتى

هنيذة ألقى الراعيان إنالها^(١)

وقد بدأ الشيخ في إحدى الدرعيات كأنه عاد إلى وصف رحلته على الناقة في
البيد وهو يقول مصورًا كعائته طمع الغريان فيها بعد هزالها:

وقلوصًا كلغت إذا قلص الظل

مكأنًا بغير ظل جديرا

وعويرًا شكت وليس الذي أسـ

ـرى بهند لا بل عويرًا بصيرا^(٢)

لكنه لم يكن يعني سوى تمجيد فضيلة التصدي للروم دفاعًا عن العرض
والتعريض بالقاعدين المتخاذلين، أما هند النسيب فقد أيأسها منه تصريحه بأن
ديارها لم تعد تستهوي مطيه لأنه طلق أباطيل الشعر غير مراجع:

يا أخت نضلة هل يسوؤك أنفا

بات المطي بنا إليك يسوك

مسي البياض لعل شرخًا عائد

أو عل نشرك بالمشيب يصوك^(٣)

VII - الزهديات؛ ونقصد بها كل منظوماته التي نحا فيها الشيخ منحى
الاستغفار والاعتبار والوعظ والتذكير، والتأمل العقدي والفكري، وما أشبه ذلك من
الموزون الذي يجعل الصديق مطية والخير غاية. وهذا الضرب من المعاني - في
رأيه - يلين^(٤) الشعر ويبعده عن الجودة التي توفرها له المبالغات والأكانيب، لذا يظل

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٥ - ١٩٢٧.

(٢) نفسه / شروح: ص ١٨٠٢ - ١٨٠٤.

(٣) نفسه: ص ١٩٠٧ - ١٩٠٨.

(٤) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

المنجز الزهدي في منظومه مرتبطاً بمرحلة العزلة التي تحول فيها من الكتابة الشعرية إلى الكتابة الفكرية الموزونة. وإذا كانت عبارة «أستغفر وأستغفري» التي سمي بها ديوان الاستغفار ترمي إلى ما تضمنه هذا الديوان المفقود من معان زهدية، فإن اللزوميات تكشف عن المتاهة الفكرية المتشعبة التي جرت إليها التوبة من الشعر، فقد نبذ الشيخ في هذا الديوان أغراض الشعر المعروفة، وخاض في العقائد ومشكلات^(١) الخير والشر والحياة والموت... وحاكم المجتمع والسياسة والعلماء والشعراء والزهاد والوعاظ وهجا الطباع البشرية وصدق وشك ليجد نفسه متهمًا بما يتهم به الزنادقة والفلاسفة الملحنون.

ورغم أن طه حسين عد هذا الديوان إعجاباً به فنّاً مستحدثاً في النظم سماه الشعر الفلسفي، كان مقتنعاً بأن اللزوميات (إلى أن تكون كتاباً فلسفياً أقرب منها إلى أن تكون ديواناً شعرياً)^(٢).

ولبعد موضوعات الديوان عن الأغراض الشعرية المعروفة زهداً فيه القدماء وشغل الدارسون المحدثون به من حيث هو مصنف فكري فلسفي، فبحثوا عن المشارب الثقافية المختلفة^(٣) التي صدر عنها فيه الشيخ الحكيم، واستقصوا مختلف القضايا الفكرية التي تضمنها، وخصوه بدراسات عديدة لم يحظ بمثلها السقط. وفي ما كتبه^(٤) ما يغني عن الوقوف عند هذه القضايا التي نبه صاحبها على أنها تأمل في الفضيلة أضعف النظم، وأبعده عن الجودة التي يجب أن تتوافر في الشعر.

أما سقط الزند فقد كان كما تبين الديوان الذي انتسب به الشيخ إلى الشعر، تاركاً للغريزة سلطة التحكم في الأبنية الشعرية وتوجيه دلائلها مستعذبة الكذب والمبالغات،

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ١٠١.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٢.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ١٤٨ وما بعدها.

(٤) انظر مثلاً: تجديد الذكرى: ص ٢٠٢، والجامع: ١١٩٠/٢، وحكيم للعرض: ص ٩٩، والنقد الحديث: ص ١٠١، وقضايا العصر: ص ٣٦٢.

نافرة من فضيلة الصدق ومستخفة بمعايير العقل وأقيسته، ولذا كان المنجز الزهدي فيه معدومًا أو في حكم المعدوم. فإذا نحن استثنينا بعض معاني التزاهد التي وردت في مراثيه أو في شكواه من الدهر ناسبًا أو مفاحرًا، باعتبارها مكونات فنية استعارت الغريزة افتعالًا أبعادها الفكرية، وطوعتها لخدمة البناء الشعري مفرغة إياها من كل دلالة على الحقيقة نفسية كانت أم فلسفية، واستثنينا اللامية التي قالها على لسان ركب الحاج محذرًا من الدنيا^(١)، فإن ما يمكن أن يحمل من سقطياته على الزهد والتأمل بيتان يقول فيهما شاكياً إلى الله تعاقب النوائب عليه:

إلى الله أشكو أنني كل ليلة
إذا نمت لم أعدم خواطر أوهامي
وإن كان شرًّا فهو لأبد واقع
وإن كان خيرًا فهو أضغاث أحلام^(٢)

وقطعة من خمسة أبيات قالها متظلمًا من الأيام ومذكرًا بأن الموت مصير كل حي:
رويًا عليها إنها مهجات
وفي الدهر مخيى لأمري وممات^(٣)

وما نرجحه أنها وكذا البيتان بقية من نسيب شكا فيه من الدهر فنيًا وتظلم من الأيام، فتصوره لجودة الشعر ومنافرتها للخير كان يفرض عليه في مرحلة السقوط ألا يجعل مثل هذه المعاني سقطيات مستقلة بنفسها. أما الوجه الحقيقي لمنجزه الزهدي فهو ما كشفت عنه بعد توبته من الشعر منظومات اللزوم والاستغفار.

IX - الوصف: تقدم التنبيه في بداية الحديث عن الأغراض الشعرية على أن إلحاق النقاد القدماء الوصف بالمديح والفخر والهجاء والعتاب والرتاء يؤدي إلى نوع

(١) قوله: دنياك تحدد بالمسا... فر والمقيم جمالها. س. ز. / شروح: ص ٢٠١٩.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٢٠٣٠.

(٣) نفسه: ص ١٠٣٧.

من اللبس، لأن لكل غرض منها موضوعاً أو معنى كبيراً نمطياً يميزه، بينما يظل فن الوصف إذا ما عد غرضاً حقلاً دلالياً مفرغاً يفتقر إلى الموصوف الذي يمدّه بمعانيه، لأنه في حقيقته ليس هو المعنى نفسه، ولكنه بما يبنى عليه من تشبيهات واستعارات قد تصير مقصودة لذاتها - الأسلوبُ التصويري الذي يبين المعنى ويثبته^(١).

والراجع أن هذا الالتباس النقدي نشأ نتيجة تحول هذا الأسلوب التصويري إلى غاية فنية لا يهدف منها الشاعر إلى توضيح المعنى ولكن إلى التعجيب والتخيل، وذلك من خلال مقطوعات مستقلة لا تنتسب بموصوفها العارض إلى الأغراض الشعرية المطردة التي اعتاد الشعراء القدامى أن يبنوا عليها قصائدهم، فالوصف في المتن الشعري العربي نوعان: وظيفي يعتمد عليه الشاعر في القصيدة لخدمة أغراضها، ومستقل تكون غايته منه التصور نفسه لا خدمة غرض آخر. والغالب على النوع الثاني أن يكون ارتجالاً يبرهن به الشاعر على قوة بديهته، من خلال تصويره لمرئيات تقترح عليه في مجالس الأدب اختصاراً لشاعريته، وفي ما نقلته المصادر القديمة من أخبار البدائن والمجالس نماذج كثيرة لهذا النوع من الوصف.

ويبدو أن الشعراء المتباينين كانوا يترفعون على فن الوصف المستقل ويستضعفون^(٢) شاعرية أصحابه، معتبرين تطويع الوصف الوظيفي لخدمة القصيدة المادحة وأخواتها دليل الشاعر الأقوى على اكتمال شاعريته واقتدارها. وقد كشف النقاد عن أن هذا المعيار كان متسلطاً حتى على الأحكام النقدية، فقد أرجع ابن رشيق عدم التحاق ذي الرمة بطبقة الفحول إلى أنه كان شاعر صفات^(٣)، وظل الصنوبري رغم كثرة ما وصفه من الأزهار والرياحين والبساتين مغموراً بالقياس إلى حذاق العباسيين.

١ - الوصف في سقط الزند: يتضح من تتبع المنجز الواصف في متن الشيخ الشعري أن تصويره لهذا الفن قد تحول متأثراً بتحويلات إنجازته، نتيجة خروجه بعد

(١) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم عن الأغراض الشعرية: القسم الثالث.

(٢) انظر خير استخفاف أبي الطيب بالصنوبري في العمد: ١٠١/١.

(٣) العمد: ٢٠٦/١.

- توبته - من مرحلة الانتساب إلى الشعر إلى مرحلة النظم الأخلاقي في مظاهرها المختلفة. فتبديده في مرحلة السقط فرض عليه تنزيه ديوانه عن الوصف المستقل والاقتصار على الوصف الوظيفي في قصائده، والنقاد يعدون الشيخ من مجيدي فن الوصف لكثرة ما جاء به رغم عماه من الأوصاف المستطرفة^(١)، فقد وصف الخيول والسيوف والدروع والعروس^(٢) وليلة الزفاف ولاعب الشطرنج^(٣) والخط على القرطاس^(٤)، والنساء والبيد وما سوى ذلك من الموصفات الحسية والمعنوية^(٥)، لكن ذلك كله يظل مرتبطاً وظيفياً بالقصائد التي جاء فيها لخدمة أغراضها، لأنه لا يخرج عن أن يكون وصفاً ناسباً أو مالحاً أو مفاحراً أو معاتباً أو راثياً. أما ما استقل من أوصافه بنفسه فقد قل فلم يتجاوز أبياتاً ستة تقاسمتها قطعتان يقول في أولهما واصفاً ستاراً طرزت عليه صور طيور:

الحسن يعلم أن من واريته
قمر تستر في غمام أبيض
غشي الطيور غوافلاً فتحيرت
منه فلم تبحر ولم تتنفض^(٦)

ويقول في الثانية واصفاً الشمعة:

وصفراء لون التبر مثلي جليلة
على نوب الأيام والعيشة الضنك
تريك ابتساماً دائماً وتجلداً
وصبراً على ما نابها وهي في الهلك

(١) انظر ما تقدم عن لعبة التخيل والإفهام في شعره: القسم الثالث.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٨٤٤.

(٣) نفسه: ص ٢٠٢٨.

(٤) نفسه: ص ٢٠٣١.

(٥) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٦١.

(٦) س. ز. / شروح: ص ٤٠٢.

ولو نطقت يوماً لقلت أظنكم
تخالون أنني من حذار الردى أبكي
فلا تحسبوا دمعي لوجد وجدته
فقد تدمع الأحداق من كثرة الضحك^(١)

وهي نكرة يفسرها كما أوضحت تبادي الشاعر، فمقطوعات الوصف المستقل في دواوين أبي الطيب ومهيار وغيرهما من المتبائين قليلة لتعاليمهم عليها. وإذا كان الوصف الوظيفي قد أشبع نهمه إلى التصوير والتخييل فكفاه اللجوء إلى المقطوعات الواصفة المستقلة، فإن توبته من الشعر كانت الحاجز الذي حال بينه وبين هذا الفن مستقلاً كان أم وظيفياً، وهو ما اضطره إلى نقل شعرية التصوير إلى رسائله النثرية، حيث يفاجأ الدارس بأن غير قليل منها أنشئ ليكون مطية إلى أوصاف لا يميزها من صور الشعر إلا غياب الوزن^(٢).

٢ - الوصف في اللزوم: رغم تحليل الشيخ جزئياً من توبته ونظمه ديوان اللزوم، ظل تقيده بالصدق والخير حاجزاً دون العودة إلى الوصف التخيلي والتصوير التعجيبى، ولذلك قلت الأوصاف في هذا الديوان، واختص القليل الذي جاء منها فيه بكونه توضيحياً^(٣) وعظيماً يبين المقصود الأخلاقي من النظم ويجليه، كما يتبين من قوله يصف الخمر:

إن كؤوس المدام تشبهها السد
سيوف والموت في مضاربها
شموسها شمس باطل شرقت
فلا يكن فوك من مغاربها

(١) س. ز. / شروح: ص ١٦٨٣.

(٢) انظر رسالته في التعزية / عطية: ص ٢٠٥.

(٣) انظر تفصيل ذلك في البحث الخاص بدراسة التصوير والتخييل في اللزوميات في ما تقدم: القسم الثالث.

ونملها إن تدب في جسد
أضر النفس من عقاربها
وكل ما أنهب العقول وإن
خالفها فهو من أقاربها^(١)

٣ - الوصف في الدرعات: لم يجد التصوير التخيلي المستقل الطريق إلى منجز أبي العلاء إلا عندما نظم ديوان الدرعات في آخر حياته، وقد أوضحت في دراستي لتحولات الإنجاز أن هذا الديوان كان يتضمن خطابين: أولهما أخلاقي يتمثل في دعوته المسلمين إلى الجهاد والتصدي للروم حماية للدين والأعراض، والثاني فني يتجلى في الصور التعجيبية الكثيرة التي زخر بها.

لقد ترفع الشيخ في مرحلة السقط عن ركوب المقطوعات الواصفة مستغنياً عنها بالأوصاف الوظيفية في القصائد نفسها لأن تباديه كان يوجه إنجازها، لكن ما انتهى إليه هذا الإنجاز في تحوله كان نقيض ما بدأ به، فالوصف المستقل الذي ترفع عنه في سقط الزند كان هو نفسه الفن الذي سمح له بالعودة إلى التجويد الشعري، دون الخروج عما التزم به وهو يعلن تويته من الشعر بالعودة إلى الأغراض التي بنى عليها سقطياته، وأعني النسيب والمديح وأخواته، ولذلك نجد الوصف المستقل آخر ما ختم به منجزه الشعري الكبير. وفاعلية الوصف المستقل في الدرعات لا تتجلى فحسب في تخصيصه المقطوعة كلها له، ولكن تخصيص الديوان بأكمله لذلك، بل تخصيصه كل قطعه لموصوف واحد لم يحد عنه هو الدرع.

ووصف الدروع في شعره ليس جديداً، فقد وصفها في سقط الزند^(٢) كما وصف

(١) اللزوم: ١٧٧/١.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

السيف وغيره، ولكن الجديد هو تفرغه لوصفها دون سواها، وهو اختيار يجعل الدرعات نموذجاً فنياً مكملاً للوصف الموجود عندما يتفرد موصوف واحد بديوان كامل. فهذه القطع الإحدى والثلاثون تعد بجودتها رغم عدم شهرتها ديوان الوصف الأول في منجزه الشعري، ولعلها أجود دواوين هذا الفن في الشعر العربي جميعه.

وقد وفر الشيخ لدرعاياته كل خبراته بأساليب التصوير الموجود التي وفرها لسقطياته فبالغ وأغرب، وخيل وعجّب، وبدئ الصور وجعل الإيصار من أهم أركانها رغم عاهته، ويبدو أن اختياره موصوفاً واحداً كان مغامرة فنية جره إليها التخرج الأخلاقي من نقض تويته بالعودة إلى قبائح الشعر. وإذا كان قصر المقطوعات في الوصف المستقل يعزى إلى ضيق مجال التصوير، وإلى الخشية من الإملال نتيجة تكرار نفس التشبيهات والاستعارات، فإن التقيد بنفس الموصوف في الديوان كله يجعل التكرار أغلب والمثل أقرب لضيق الحقل الدلالي الذي تتحرك فيه الصور المخيلة.

وليتجنب الشيخ الوقوع في ورطة الإملال اختار لوصف الدروع طريقة المسالك الدلالية المتنوعة التي تتعدد بها المعاني وتختلف، لكن لتنتهي عند نفس الموصوف، وهي طريقة تضيف على الوصف طرافة متجددة، وتشعر المتلقي رغم وحدة الموضوع بأنه أمام موصوفات متعددة، وذلك لتنوع الحقول الدلالية التي تستمد منها الصور. وقد كان من نتائج لجوء الشيخ إلى طرافة المسالك تغير اتجاه العلاقة بين الأغراض الشعرية وفن الوصف في الصورة التي وقف عندها إنجاز المتحول، فبينما كان الوصف في سقط الزند فناً وظيفياً يخدم أغراض القصيدة ومعانيها الكبرى، أصبح في الدرعات هو المخوم، وصارت المعاني المتنوعة المستعارة من مختلف الأغراض والحقول الدلالية سبيلاً إلى توسيع مجاله وإغنائه، وتجاوز حدود القول الضيق الذي تفرضه أحادية الموضوع.

ويمكن رد كثير من المعاني التي جدد بها الشاعر صورة الدرع في ديوانه الأخير إلى مسالك دلالية كبرى نذكر منها: الطبائع الأربع والكائنات الحية والمعقولات والمحسوسات.

١ - السرعة والطبائع الأربع: النار والماء والهواء والتراب.

● يتخذ الشيخ النار مسلماً إلى بناء أوصافه، فتبدو الدرع في بعض الصور بنتاً أرضعتها أم الشرار كما أرضعت السيف فصارت أختاً له:

أرضعتها أم الشرار فما تعد

حرف إلا انيسة الليل ظيورا

وهي أخت الجراز تدعو ويدعو

والدأ ما استعان إلا سعيراً^(١)

وتبدو في أخرى مذبذبة يعذبها القين في جحيم تضطرم نيرانه:

عذبها الهالك صانعها

في جاحم من وقوده ضرم^(٢)

ويستعير من التقويم الفلكي شهره، فيجعل الدرع التي ألهمت أسنة النيران باردة في اللمس كأنها صقيع شيبان أبرد شهور الشتاء، رغم أن أئل الشهور على حرارة النار التي عذبت بها شهر ناجر:

تولي الأيادي قرأ حين نلمسها

كان ناجرها في اللمس شيبان^(٣)

ولتكامل الحرارة والبرودة فيها وهما طبعان متناقضان يسببها الشيخ إلى غرائز الأجرام فيجعل لها طبع المريخ المتوقد ناراً وطبع زحل القارس:

اذ ناسبت زحلاً ببرد طباعها^(٤)

وإذا كانت خضرة الطحلب فوق مياه الأحواض تنبئ بتقادمها راكدة، فإن الخضرة التي تعلو وجه الدرع ليست طحلباً كما يتوهمها الرائي وإنما هي آثار النار الموقدة التي صلاها فيها الحداد:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٨٤.

(٢) نفسه: ص ١٨٥٩.

(٣) نفسه: ص ١٩٤٦.

(٤) نفسه: ص ١٩٨٢. وقوله في: ص ١٩٥١: أجيدت بمريخية النار فاغتنى... لها زحلي في الغرائز قارس.

فلا قدم الأيام البس غلفاً

جباهاً ولكن نارقين بها صال^(١)

●● لكنه في صورة أخرى يتعمد أن يوهم المتلقي أن هذه الخضرة طحلب حقيقي
يعلو صفحتها:

وما صداً يعتابها غير خضرة

تجلل عطفها من العرمض الجالي^(٢)

وهو إيهام يلزم بأن تكون الدرع حوضاً يتجمع فيه ماء لا يجد إلى الحركة سبيلاً
فيركد. ومسلك الماء من الصور التي استفرغ فيها الشيخ جهده وهو يصف الدروع، وكأنه
كان يجده أنسب كل المسالك لوصفها وأدللها على جماليات تمثل العين والمخيلة لها:

على أمم إنني رأيتك لابساً

قميصاً يحاكي الماء إن لم يساوه^(٣)

وكما تحاكي الدرع الماء تحاكي السراب الذي يلبس على الضالين في المهامه:

كلائحة الباغى المضل رأى ضحى

شذا من سراب في مهامه أغفال^(٤)

ولا يبدو لهذا الاحتراس في تشبيهها بالماء تأثير في تشخيص ماويتها، لأن
الدرع لديه بصفاتها ولعانها هي الماء نفسه، فالضباب المشهورة بخوفها منه تخشى
الاقتراب منها:

يولي الحسل عنها مستجيراً

ويكره قربها ضب البداه^(٥)

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٢٦.

(٢) نفسه: ص ١٨٢٨.

(٣) نفسه: ص ١٩٠٩.

(٤) نفسه: ص ١٨٢٨.

(٥) نفسه: ص ١٨٧٩. ونظّر قوله في: ص ١٨٥٩: ينفر عنها ضب العذاة كما... يهاب نقعاً من بارد شيم.

والوحوش العطشى تسعى نحوها مبتغية الورد، وعندما تهم بالارتواء تفاجأ
بأنها لا تنال من صلابة مائها إلا اللبس:

وغرت عيون الوحش فاقتربت لها

صواد وباعى الورد منهن لاحس^(١)

ولعل في اللبس ما يروي عطشها، فالظمان إذا رآها طمع في شربها:

إن يراها ظمان في مهمه

يسالك منها جرعة للفم^(٢)

فإذا أطل النظر إليها اجتزأ بمرأها عن الشرب كما تجتزئ الوحوش بالربط
عن ورود المياه، لأنها بصفائها ومائها سائلة دجلة التي توهم إذا وضعت في رمال
قاحلة أن الرمل يوجد بالماء:

يظل بمرأها المسوف جازئاً

كما اجتزأت بالروض رادة أجال

تريك ربيعاً في المقيض كأنها

لدجلة بنت من صفاء ودجال

يقول إذا ما رملة أقيت بها

جهول أناس جاء رمل بأوشال^(٣)

إن خضرة الطحلب التي تعلق حوض الدرع تعزى إلى ركود مائها فيها وهي على
أرض مستوية، لكنها إذا وضعت على منحدر تدفقت كماء دلو أريق:

وإذا صادفت حوضاً جرت فيه

له إراق الشريب ماء الذنوب^(٤)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٥٥ .

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧٥٩ .

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٨٢٢ - ١٨٢٤ .

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٨٢ .

أَوْهَمْتُ كَفَيْتُ دَافِقُ جَادَتْ بِهِ سَحْبُ السَّمَاءِ عَلَى الْبَقَاعِ الْمَجْنِبَةِ فِيحَاوِلُ الْمُسْتَنْتُونَ
أَنْ يَحْيُوا بِهَا زَرْعَهُمْ:

مَاوِيَّةُ تَهْوِي هَوِي الْمَاءِ مِنْ

دَهْمَاءٍ تَهْدِي عَذْبَهُ لِبَقَاعِهَا

مَرَّتْ بِيَثْرَبٍ فِي السَّنِينَ فَحَاوَلَتْ

سَقِيًّا بِهَا الْأَغْمَارُ مِنْ زَرْعِهَا^(١)

وتعود الخضرة من جديد إلى الصورة، لكنها تصبح خضرة الزرع الذي أُحْيِيَ
بعد أن كان ذوى، لا طَلَبَ الماء الآسن:

لَوْ حَمَلَ الشَّهْبُ كَانَ يَمْلِكُهَا

ثُمَّ هَوَتْ عَنْهُ لَلتَرَابِ مَائِي

يَهْمُ أَنْ يَرْجِعَ النِّبَاتُ بِهَا

أَخْضَرَ مِنْ بَعْدِ مَا يُقَالُ ذَائِي^(٢)

والأصل في ما يسقى به الزرع والأحياء من ماء الأمطار والآبار أن يكون طاهراً،
ومثله في الطهارة ما تبصره العين من ماء الدروع، ولذا يكاد الفتى يعب فيها جرغاً^(٣).
لكن الشرط في ما يُتَطَهَّرُ به من الحدثين أن يكون طهوراً، وعندما يتخذ الفارس الدرع
لباساً له يصير في حكم من يغتسل، لكنه اغتسال من افتقر إلى النار في شهور البرد
فتحمل صقيع الماء المتجمد على أعضاء بدنه:

وَنُوبِي أَضَاةَ إِنْ شَكَا الظَّمَّ تَحْتَهَا

كَمِي هِيَاجٌ فَهُوَ ظَمَانٌ سَابِحٌ

كَمُفْتَسلِ أَعْلَى جَمَادَى بِبَارِدِ

وَمَا سَجَلَ الْمَاءُ حِينَ يَفْرَغُ سَائِحٌ

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٨٧ ١٩٩١.

(٢) نفسه: ص ٢٠١٠.

(٣) نفسه: ١٨٦٣، حيث قوله: كَادَ الْفَتَى يَعْبُ فِيهَا جَرْغًا.

تشبهت منه كل عضو بحظه

من الماء إلا راسه والمسائح

كان الفتى سنت عليه بلبسها

يداه ننوباً ما استقته الموائح^(١)

وليصح الغسل من الحدث يجب تعميم البدن كله بالماء، وإفراغه على كل عضو فيه فلا يستثنى رأس ولا ذوائب، وقد أكمل الشيخ فرائضه^(٢) فجعل للدرع مغفراً يغطي الرأس والشعر ليكون المغتسل بها غائصاً ببدنه كله في جامد مائها:

ترى المرء فيها يحمل الماء جامداً

وإما علاها مغفر فهو قامس^(٣)

●●● ويتضح من تتبع الصور التي جعل فيها الشيخ الهواء مَعْبَرًا إلى وصف الدرع، أنه لم يجد في هذا العنصر مادة فنية قابلة لأن تستثمر في بناء أو صافها اللطيف، فلطافته تجعل تشخيص جسمه غير المرئي متعذرًا، ولذا نجده لا يظهر في الصور المعدودة التي بناها عليه إلا من حيث آثاره المرئية في غيره. وقد اتخذ الشيخ ماوية الدروع أساساً لإظهار هذا الآثار، فحلقات الدرع بلمعائها وصفائها نهر يجري، لكن تموجها أثر من آثار الرياح وهي تصفق صفحات الماء فتجعله أمواجاً صغيرة متلاحقة:

من كل سابغة النيزول كانها

نهى تصفقه الرياح بقاعها^(٤)

ويبدو أنه لم يجد في استغلاله مسلك الهواء سوى هذه الصورة لتشخيص تموج زرودها وحلقها، وإن بدا في تسمية الرياح وتحديد مهبها ووصف الأرض التي تجري عليها ما يزيد الصورة وضوحاً:

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١١ - ١٩١٣.

(٢) انظر كتاب الفقه على المذاهب الأربعة: ١١١/١.

(٣) نفسه: ١٩٥٢. والمغفر ما يوضع على الرأس من جنس الدرع. والقامس الغائص في الماء.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٦.

مثل غدير الحزن جيد شفقاً

وافى جنوباً أو شمالاً مسعاً^(١)

وقد يستطرف المتلقي المقابلة بين صمود حلق الدرع أمام شدة عواصف الحروب،
واستسلامها للبيئة الرياح الهابة، في قوله:

وعصت من عواصف الحرب أمراً

قبلته من شمال وجنوب^(٢)

لكن الصورة تظل واحدة، فمسلك الهواء كان أضيق من أن يغني حقل الوصف
في الدرعيات، ولم يكن الشيخ ليقع في شرك التكرار الممل لأن التجاه إلى المسالك
الدلالية إنما كان وسيلة فنية للابتعاد عن هذا الشرك.

●●●● وخلافاً للهواء وجد الشيخ في التراب ومعادن الأرض ما سمح له بإغناء
معاني الوصف وتنويع صورته، فالتراب رمز للضعة والحقارة لأنه بعثامته ويوبسته
وثقله مفتقر إلى صفاء الماء وشفافية الهواء ولطف النار، لكن في بعض معادنه ما
يعتبر مكن القوة والمنعة والعز والغنى، وقد أفاد في تصوير الدرع من هذا وذاك،
فأنفس الدروع لديه ما كان مكتمل النسيج، ولا يعد نسجها مكتملاً إلا عندما يوفيه
صانعها، فتطول ويصبح لها نيل يتباهى به لابستها:

لقد أرانسي لابساً نثرة

أسحب منها في الوغى فضل نيل^(٣)

لكن للإزالة حداً إذا تعداه الناسج جرت على التراب فأهينت، وحق الدرع على
صاحبها أن يصونها ويكرم أذيالها عن أن تمس الأرض وحصاها:

مكرمة الأذيال عن مسها الحصى

إذا جر يوماً درعه كل تنبال^(٤)

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٦٤ - ١٨٦٥.

(٢) نفسه: ص ١٨٨٥.

(٣) نفسه: ص ١٩٣١.

(٤) نفسه: ص ١٨١٤.

لذا لم يفته وهو يجعلها مذالة أن ينبه المتلقي على أنه لا يقصد إلا أنها أطليت
ووفيت، لا أنها أُنلت بجرها على التراب:

وتلك أضاة صانها المرء تبع

وداود قين السبغات أذالها

ولم تلق هوئاً بالإزالة إنما

مرادي وفي ذيلها وأطالها^(١)

ولعل في تنزيهه أذيال الدرع التي يصفها عن أن تهان بمس التراب وكذا في
مدح إذالتها ما يجعلها درعاً مثالية عزيزة الوجود، إذ ليس بين إذالة الهوان وإزالة
التوفية إلا فرق لطيف لا يكاد يدرك، لأن ذيلها المكرم عن مس التراب يجب أن يطول
حتى يغطي قدمي لابسها ويحميها، وليس بين أسفل القدم وبين التراب فارق:

أمن الفتى من عند معقد زره

حتى على القدمين ريع وساعها^(٢)

لكن التراب الذي يهين الدرع إذا مس أذيالها هو نفسه العنصر الذي تستمد
منه قوتها، فالحديد المستخلص منه هو المعدن الذي تنسج منه حلقاتها فتنسب إليه^(٣).
ورغم ليونتها التي تجعلها ماء منساباً وخضرتها التي توهم أنها ربيع^(٤) جيد وسقي
يظل طبعها طبع الحديد، وهو معدن يروع بجوهره الذي يحمل الموت ويصده في أن
واحد، ولذا يجعلها هي الحديد نفسه:

واين رجال كان يحمى عليهم

حديد فيحمون القطين كما يحمي^(٥)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٢٧.

(٢) نفسه: ص ١٩٧٩.

(٣) انظر قوله: فقدن رجالاً وافترقن عشية... إلى لبس أذراع الحديد على رغم. نفسه: ص ١٩٩٦.

(٤) انظر قوله: ربيع حديد راع قيس بمثله... ربيعاً إلى أن خان والخل خالس. نفسه: ص ١٩٥٣.

(٥) نفسه: ص ١٩٩٩.

ويشارك الدرع في الانتساب إلى الحديد أسلحة أخرى منها السيوف والرماح
والسهام، إلا أنها تختص دونها بأنها أسلحة تفتك بالأحياء فتزهد الأرواح وتعجل
بالهلاك حتى صارت لفظة الهالكى من أسماء الحداد الذي يصنعها، ولذا تبدو الدرع
كالمقصرة عنها، لأنها بطبيعة تركيبها وصنعها عاجزة عن إلحاق الموت بالحاربين
وإن كانت قادرة على صدّه، لكن افتقارها إلى القدرة على إهلاك الأحياء لا يقلل من
شأنها لدى الشيخ، ولا يجعلها دون أخواتها وإن كان الفتك هو معيار تفاضلها، بل
إنها تفوقها كلها لأنها تملك القدرة على الفتك بها هي نفسها رغم أنها رسل المنايا
السريعة إلى الكماة. فأسلحة الفتك التي تسقيهم الموت تسقاها هي الأخرى بعد أن
تهان، لكن ما يهينها زرود الدرع لا سلاحٌ قاتلٌ مثلاً:

ذات سرّد تهين رسل المنايا

كلما فارقت إليها جفيرا

إن تردّها القنّاة فهي قنّاة

نمراً صادفت بها لا نميرا

لو أتاه السام كالمقرم الوا

رد ما أصدرته إلا عقيرا^(١)

وقد بدأ الشيخ في برعياته حريصاً على إظهار هذه الأسلحة بمظهر الضعيف
المتخاذل أمام قوة الدروع وحلقها المحكم النسج، وذلك من خلال صور فنية متنوعة
تبدو فيها ساخرة من النبال والرماح والسيوف مستهينة بها:
ضاحكة بالسهم ساخرة

بالرمح هزّاءة من الخنم^(٢)

أما هذه الأسلحة فإن الرعب يملأ نفوسها عند ما تقترب منها مكروهات لأنها
تدرك أنها ملقاة حتفها عندها:

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٨ - ١٧٧٩.

(٢) نفسه: ص ١٨٥٤. ولنظر قوله في (ص ١٧٦٥): هازئة بالبيض أرجاؤها... ساخرة الاثناء بالاسهم.

وتخال الشفار في وردها الكف
فأر زاروا من الجحيم شقيرا
زفرت خوفها الرماح ولم يس
معن منها تفيضا وزفيرا^(١)

وتتعدد الأوصاف الطريفة التي تشخص فتك الدرع بكل واحد من هذه الأسلحة
وتنكيها بها، وهي تلتقي كلها في تصوير كل سلاح وهو ينحدر مهائاً أو يهلك
متوجعاً، كما يتبين من قولها هي نفسها تخاطب السيف مستخفة به:
الم يبلغك فتكي بالمواضي

وسخري بالأسنة والزجاج
فلا يطمعك في الغمرات وردي
فإنني ربؤة المرّ الأجاج
فإن تركد بفمك لا تخفني
وإن تهجم علي فغير ناج
متى ترم السلوك بي الرزايا
تجد قضاء مبهمه الارتاج
يرد حبيدك الهندي سردي
رفاقا كالحطيم من الزجاج^(٢)

ولا يسلم من بطشها أشهر السيوف، فحتى ذو الفقار حفرت فيه حفراً يوم بدر
كانت ستودي به لولا أنا لله أراد له أن يصبح سيف الرسول ﷺ :
غابت في سيفي سلامة والصم
صام والقرطبي ردافى نوب

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٨ .

(٢) نفسه: ص ١٧٢٠ - ١٧٣١ .

وحسام ابن ظالم صاحب الحية
ية سمته كان باللعوب
وعلى الملك يوم عين أباغ
نكلت حد مخذم ورسوب
ونهت ذا الفقار لولا قضاء
بت من غالب على مفلوب^(١)
ويقود الرمح حثفه إليها فيتحطم على حلقها كنوى التمر محتضراً وللموت في
صدره حشجة وخير:

تركت بالمهندات فلولا
في خشيب منها وغير خشيب
والسنان الذي يصاغ على صنذ
ففي ردى من تموج ولهيب
جاريًا ماء الحثف من غير الده
مر إليه كالماء في الأنبوب
راكبًا يطلب المنون نرا عش
رين لم يدر كيف معنى الركوب
كنوى القسب كدت تسمع في الآ
خر منها للموت مثل القسيب^(٢)

وإذا قدر للرمح أن ينجو من شرك الموت الذي تنصبه له، فإنه يرجع عنها منحنراً
يحلف أنه لن يعود إليها ثانية بعدما تقوس سنانه فصار بعد استقامته كالهلال الهزيل:
عب سنان الرمح في مثل الزهر
فعاد نضواً كعلامة الشهر

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٨٧ - ١٨٩٠. وقد سمي في هذه الأبيات بعض السيوف المشهورة بأسمائها.

(٢) نفسه: ص ١٨٨٥ - ١٨٨٦.

يخلف لا عاد لها مدى الدهر^(١)

أما السهام فإنها أهون الأسلحة عندها لأنها لا تقوى قوة السيوف والرماح التي تتحطم على صخرها، ولذا كان منقار فرخ القطاة وهو يزقو بصوته الضعيف الصورة المرئية المسموعة لتشخيص إعوجاج نصالها وهي تتساقط مثنية مهانة بعد أن كانت رسلاً للمنايا:

كم فرخي ثنته تحسبه

منقار فرخ القطاة حين صأى^(٢)

وعندما تبصر السهام المفوقة ما فعلته الدرع بأخواتها يملؤها الرعب فتحبو نحوها خائفة عاجزة عن التحليق، ثم يشلها الخوف فتنكل عنها ناجية بأنفسها: وقد ترجع السهم الأصم نضيه فينكص عنها بعد ما هم حابيا^(٣)

وليس حديث الشيخ عن فتك الدرع بأسلحة الهلاك إلا تشخيصاً فنياً لقدرتها على رد الموت الذي يترص بلابسها والتصدي له، فهو يفرق في درعايته بين نوعين من المنايا: الموت المقدر لكل حي الذي لا يؤخر إذا جاء الأجل، والهلاك الذي تنذر به الأسلحة في الحروب. أما موت الأجل فيعترف الشيخ بأن الدرع عاجزة عن رده لأن الهلاك المقدر لا ينجي منه تحصن ولا استتار:

ومن شهد الوغى وعليه درع

تلقأها بنفس مطمئنة

على أن الحوادث كائنات

وما تفنى عن القدر الأكنة^(٤)

(١) الدرعايات/شروح: ص ١٩٧٤

(٢) نفسه: ص ٢٠٠٩.

(٣) نفسه: ص ١٩١٥.

(٤) نفسه: ص ٢٠٠١، ٢٠٠٢.

وليس لأي مخلوق شجاع أو عزيز جواد أن يرجو بعزه وسجاياه خلوداً، لأن
نهاية الأسياذ والفضلاء موت لا يستثنى سيّداً ولا فقيراً ولا تقى منه درع:

كانما النبل في الهيجاء رجل دبى
طارى إليك وقد ظننىك من كلاً
فما وقيت وقد جاءته ميته
وأي نفس بذك الخطب لم تجا^(١)

وأما إذا كف القدر يده فإن الدرع تستخف بالردى وكل ضروب المنايا التي
تصطاد الكماة في نفع الحروب، فحديدها في ساحات الوغى ملاذ أمن تحتمى به
الأيدي اللالعة بالسيوف:

أردانها أمن غداة الوغى
لكف والساعد والمعصم
لو أنها كانت على عصمة
في الوقبى لم يدع بالأجزم^(٢)

وحلقها المضاعف قد أقسم بالأيسفك للابسها دم أو يراق نجيع:
ألى مضاعفها على مجتابها

أن لا يمور له دم مسفوك^(٣)

لذا تظل المنايا ضعيفة عندها عاجزة كالجنين في رحم أمه لا تجديه يداه:

يد المنايا إذا تصافحها
أعيا بها من يدين في رحم
معابل الرمي عندها عبل
ملقى وسحم النصال كالسحم

(١) الدرعايات/ شروح: ص ٢٠١٤ - ٢٠١٥.

(٢) نفسه: ص ١٧٥٧.

(٣) نفسه: ص ١٩٠٣.

فهي فم العود بنهن به

وهن شوك القتاد والسلم^(١)

إن الدرع ملاذ إذا احتمى به المستجير أمن على نفسه وحياته^(٢)، وليس أمن لابسها أمن اللاجئ إلى حرم لا تنتهك قدسيته، ولكنه أمن من لاز بحمي حرمة حام لا يعرف قلبه الخوف ولا يجرو شجاع على الاقتراب منه. لقد نزع الخوف من فؤاد الدرع فلم تبال أسيفاً شهر أم نصل سدد، ولما هانت عندها رسل المنايا هانت عندها المنايا التي أرسلتها فلم يعرف خوف الموت إلى نفسها سيلاً:

ولم يلق في روع لها خوف صارم

ففاض بطهر من تقى الموت روعها^(٣)

لكن لكل قوي مقتلاً يؤتى منه، فالحديد الذي تنسب إليه الدروع يفتقر رغم صلابته ومتانته إلى نبل بعض المعادن العزيزة التي تحتفظ بصفائها وخلوصها فلا تصدأ ولا تبلى، والصدأ هو الآفة التي يخشى على الدرع منها لأنها نذير بفنائها. وإذا كان النسيج غير المضاعف عيباً يذمه الشيخ في الدروع، فإن الصدأ يعد لديه من أفحش عيوبها لأنه علامة على تسلل الضعف والفساد إليها:

اضاة قضاها القين مثنى فبدلت

بأخرى نموم صاغاها القين موحداً

وقد صديت حتى كأن قتيورها

عيون ببا قفيض عمين من الصدى^(٤)

ولذا نجده ينصح مالكها بالآسهو أو يغفل عن جلائها وصقلها وإن بدت قوية تحطم القنا والسيوف، فخضرة الصدأ الأولى التي يعلوها قد تغنيها كلها:

لا تله عن جلائه ولا تغب^(٥)

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٦٠.

(٢) انظر قوله: حرام أن يراق نجيع قرن... يجوب النقع وهو إلي لاجي. نفسه: ص ١٧٢٦.

(٣) نفسه: ص ١٩٩٣.

(٤) نفسه: ص ١٩١٨ ١٩١٩.

(٥) نفسه: ص ١٨٧٠.

ولم يتردد الشيخ في وصف الصدا الذي يلحق الدرع لتقادمها بالدنس والاعتلال،
ورماد النار لديه دواء يطهرها من دنسها ويخلصها من علتها:
وقد دنست أعطافه من تقادم

فخذ أس نار لا يساف فداوه^(١)

ولما كان لحلق الدرع المنسوجة عيون صار صدوها رمداً، وصار الرماد ذروراً
يشفي منه^(٢). ولصون الدروع من الصدا كان مالكوها يغمرونها أيام السلم بالرماد
أو يضعونها وسط البعر، فإن قدرت حق قدرها غمرت بفتيت المسك لأن الطيب الغالي
وحده يليق بنفاستها:

أشعريها بديل كرتها المسـ

ك إذا ما الدعاء صار كريراً^(٣)

ب - الكائنات الحية: الآدميون، الحيوانات، النبات.

يتوسل الشيخ كما توسل بالعناصر الأربعة إلى إغناء أوصاف الدرع بالتحرك
داخل حقل الكائنات ذوات النفوس فيجعل صور بعض الآدميين والحيوانات والنبات
أركاناً في بناء الوصف.

● وأقرب بني الإنسان إلى الدرع لديه صانعها، وقد رد الشيخ صنع الدرع
الأولى إلى حكمة الفلاسفة، لأن الحكيم الأول الذي ابتكرها كان يريد أن يبرهن على
قدم العالم والمادة، فجعل مقاومتها الفناء شاهداً على عدم حدوثها:
واستودع الحكماء فيها حكمة

قدمت فخافوا من حدوث ضياعها^(٤)

(١) نفسه: ص ١٩١٠.

(٢) انظر قوله: رمدت عينها فصحت بذر الرماد. نفسه: ص ١٨٤٥.

(٣) نفسه: ص ١٧٩٠. والكرة: البعر توضع فيه الدروع لوقايتها من الصدا.

(٤) الدرعيات/شروح: ص ١٩٨٩.

وأما صوغها الأول وسبك معدنها فيعزيه إلى النبي داوود بن أشي الذي طوع
الله له الحديد فجعل ختمه عليها:

عليها لداوود بن أشي خواتم

ولم يعرها خزان فرعون من ختم^(١)

ورغم كون الدرع قميصاً منسوجاً، يحار النساج الحائك أمامها إذا ما هتكت
فلا يعلم كيف يخطبها:

قدمت فلو هتكت تحير صانع

أنى يخط نسيجها المهتوك^(٢)

وينفرد الهالكي الحداد صانع السيوف بأنه قادر وحده على رتقها إذا هتكت:

إذا فض منها الطعن معقد حلقة

أتى هالكي للفضيض بأقفال^(٣)

وإنما اختص الهالكي بالقدرة على إصلاحها لأنه كان وارث سر صناعتها من
الحكماء ومن داوود، فصار المتفرد بصنعها بعدهم^(٤)، ولعلمه بأن ناسجها الأول
داوود، ويأن الناس كلهم يعلمون أنها تنسب إليه، لم يختتمها باسمه فقد جعل داوود
اسمه ختمها الذي لا يمحي:

شح عليها قينها أن ترى

مجهولة الصانع لم توسم

فلاح للخاطر في سردها

أثار داوود ولم تظلم^(٥)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٧.

(٢) نفسه: ص ١٩٠٥.

(٣) نفسه: ص ١٨٣٠.

(٤) انظر قوله: عذبتها الهالكي صانعها... في جاحم من وقوده هزم. نفسه: ص ١٨٥٩.

(٥) نفسه: ص ١٧٥٤.

لقد أصبحت الدروع بعد مرور الحقب سلاحاً يحتمي به المحاربون في حلبات القتال، لكن هذا اللباس القديم الذي شرفه ابن أشي بيديه لم يكن في العصور الأولى ليقوى به جبان أو يعز به فارس، لأنه كان قنية الملوك والأقوال التي تنهادى ولا تبذل في الأسواق بالبيع والشراء:

ليس الذي يملكها بزميل

هدية من ملك إلى قيل^(١)

ولعل سليمان كان لابسها حين قصد اليمن وفكر في غزو سبأ:

أراك نخر سليمان وعده

ما تفكر في المغزى إلى سبأ^(٢)

وإذا كانت هذه الدرع النبيلة قد صارت إلى أقوال اليمن هدية من الملوك، فإنها ظلت مقصورة عليهم في العصور الأولى فلم تبذلها قبائل العرب بلبس ولا أهانتها بنسج:

ملبس قيل ما خيط مشبهه

لدارم قبلنا ولا نرم

راه كهلان من معاقله

في الحرب نون العبيد والخدم^(٣)

وقد ازدهى بها من ملوك الحيرة قابوس بن المنذر، وإنما صارت إليه إرثاً من جده كهلان وأعمامه بني جرهم الأقوال:

لاقى بها طالوت في حربه

جالوت صدر الزمن الأقدم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢ .

(٢) نفسه: ص ٢٠١٣ .

(٣) نفسه: ص ١٨٥٧ ١٨٥٨ .

كانت لقابوس بني منذر

إرث الملوك الشوس من جرهم^(١)

ويشير الشيخ إلى ما تعرض له بعض بني البشر فرسانًا وأجوادًا ثم يرد ما أصابهم إلى أنهم لم يملكوا دروعًا، فالربيع بن زياد إنما بخل على إخوته الكلمة بالأيدي في الحروب لافتقاره إليها، وقيس بن زهير لو ملك درعا كالتّي أخذت منه لعاد إلى فخره:

بدونها ضن عن أقاربه

كامل عبس إذا الضراب فأي

وابن زهير لو حاز مشبهها

لباء منها بسؤله وبأي^(٢)

ولو لبسها حاجب بن زرارة يوم جبلة لم يؤسر فيضطر إلى فداء نفسه بألف بعير:

وحاجب لو حجبت شخصه

لم يمس في المنة من زهدم^(٣)

وما كان ابن مامة ليؤثر صاحبه النمري على نفسه بالماء ويهلك عطشًا لو كانت معه درع يشرب من مائها:

ولو أنها أضحت لكعب حقيبة

لأروى الفتى النميري من غير تسال^(٤)

ولو ابتاع الفرزدق واحدة منها ما كان ليفر خوفًا من سيف عباد بن الحصين صاحب الشرمة حين توعد لهجائه جريرًا:

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٥٣ - ١٧٥٤ .

(٢) نفسه: ص ٢٠١١ .

(٣) نفسه: ص ١٧٦٣ .

(٤) نفسه: ص ١٨٢١ .

ما خلت همأماً لو ابتاعها

يفر من خوف أبي جهضم^(١)

وتشغل المرأة في وصف الدروع حيزاً هاماً من حيث إغناؤها للصور وتنويعها للمعاني، ويوسع الشيخ هذا الحيز من خلال بناء الدرعية دلاليًا على ثنائية تكون فيها المرأة قوة ثانية، تستهين بالدرع وتسعى إلى تعطيل فاعلتها والتخلص منها، أو تعظمها وتحث على التمسك بها والزهد في ما سواها. وتقوم ثنائية المعادة أو الإعظام على ثلاثة مواقف تكون فيها المرأة فاتنة تشد إليها مالك الدرع بحسنها، أو زوجة تربي عياله، أو أما أنجبته. فجارته التي أوهمتها أنها مخلصه في حبها له كشفت عن خلاف ذلك عندما تصدت له يوم خروجه إلى الحرب لابساً درعه تدعوه إلى القعود، فتبين له ساعتها أن من نذر نفسه للدفاع عن الحمى والأعراض لا يجب أن يفسد ذلك بمعاشرة الحسان، إذ لا مناسبة بين الكمي وبين صاحبة الطي:

ما نخلت جارتنا ودها

يوم تراءت بكثيب النخيل

قامت أمام الرجل مثل التي

قامت أبا النجم غداة الرحيل

ما صاحب السيف سعى نمله

من ربة الدمج ذات النميل

لقد أزانني لابساً نثرة

أسحب منها في الوغى فضل نيل^(٢)

ولعل أجهل الناس بقيمة درع الفارس ونفاستها الحسناء الممهورة وأيوها، فقد جعل درعه السابري مهراً استرخصه الأب واستهان به، فطالبه ب صداقها فاتحاً باب

(١) الدريجات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٢) نفسه: ص ١٩٢٩ - ١٩٣١.

البين والقطيعة وهو لا يعلم أن ثمنها كان يكفي لسوق مائة من الإبل فضلاً عن بكرانها
لو هانت على الفارس الخاطب فابتذلها بالبيع:

حلوت أباهـا السابري وفاتني

بها وتقاضى ساعة البين مالها

ولو بعـت درعي سقت يا هند للفتى

هنيدة ألقى الراعيان إقبالها^(١)

وقد تفتن الحسناء المولعة بالحلي بجمال الصياغة في الدرع البيضاء وهي على
جسم الفارس فتريدها لأبيها، وتبذل له فيها قرطبيها وكل ما لديها من حلي وذهب،
فيزهد في ما بذلته له وفي ما يمكن أن يجعله أبوها ثمناً لها من إبل وخيول، لأنه لم
يهنأ ببيعها عند الحاجة لرجل فكيف يهينها ببيعها لامرأة، وعندما تئأس تعتمد إلى
غوايته فتغريه بخمرها ليلين ويستسلم وهي لا تعلم أنه منذ لبس درعه لحماية العرض
هجر الخمر واللهو:

نزلنا بها في القيد وهي كروضة

سقتها عنان الشعريين عنانه

فلما رأت ضمن الحقيبة جونة

أبرت على طول الكمي بخنانه^(٢)

وإذا كان جمال الحسناء وحليها وخمرها وأموال أبيها لا تعدل لدى الفارس
درعه، فإن ما أنله وهو العزيز النفس، وأرغمه على تحمل مهانة البقاء بديار الحسناء
مستعظاً إياها، الأمل في استرجاع عدته التي أخذها منه أبوها خيانة:

يا ميس ابنـة المضـل

لـلـ منـي بـزاد

(١) الدرعيات/ شروح: ١٩٢٦ - ١٩٢٧.

(٢) نفسه: ص ١٨٧١ - ١٨٧٥.

ليس واديك فاعلمي
 له لقمومي بواد
 إن توليت غاديًا
 فبطيء عوادي
 خانني ملبسي أبو
 ك فحالي صفادي
 بدلاص كأنها
 بعض ماء الثماد^(١)

ولا تبدو الزوجة مشاركة لزوجها المحارب في تقدير الدرع وإدراك نبل القيم الأخلاقية التي تكمن في حقلها، فأبعد ما تدركه الزوجة منها أنها بضاعة من حديد قد يتنفع العيال بتمنها إذا كان أبوهم محظوظًا فوجد من يشتريها منه:

قالت سليمى والكريم ينعى
 لو كنت مجدودا لبعت الدرع
 تبغي بذاك لعيال نفعا
 كيف ألقى الحرب يوم ألقى
 لأمنع السرب ليوثًا فدعا^(٢)

وقد تجعل الزوجة بيع الدرع شرطًا لبقائها معه، وبيعها هو الغي والضلال نفسه لأن خليلتيه اللتين يعد التفريط فيهما خسارة هما درعاه، أما النساء فكثيرات إذا نهبت واحدة جاءت أخرى:

أمرتني الغي الموائد والحا
 زم رأيًا من لا يطيع أميرا

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٤٢ - ١٨٤٣ .

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٨٦٢ .

إنما جارتاي جارتاي
وما زالت النساء كثيرًا
وقميضًا يبلي الفتى كل عام
وقميضاي أدركا أرضييرا^(١)

ولتيقن الكمي الغيور من زهد زوجته في الدرع واسترخاها لها، يحرص
عندما يشيخ ويحس بقرب نهايته على أن يذكرها بقيمتها، ويحذر من أن يخدعها
طامع فيها بالمال الكثير فتبيعها له، وينصحه بأن تخفيها عن الأعين بدفنها، ويوصيها
بتفقد صداقتها من الصدا، وبأن يلبسها شجاع غيره:

أعيدي إليها نظرة لا مريدة
لها البيع واعصي الخادعي لك بالخالي
وما بردة في طيها مثل مبرد
بعاجزة عن ضم شخص وأوصال
فلا تلبسها أنت غيري بأسلاً
إذا مت لم يحفل رداي وإيسالي
وخطي لها قبرًا يضلون دونه
كقبر لموسى ضله آل إسرائيل
ولا تدفنيها الجهر بل دفن فاطم
ودفن ابن أروى لم يشيع بإعوال
لك السور والخلخال وهي لربها
أعز عليه من سوار وخلخال^(٢)

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٩٢ - ١٧٩٣ .

(٢) نفسه: ص ١٨٣٢ - ١٨٣٨ .

ويهلك الموصي وتختفي الدرع، لكن ابنه الطفل ما يلبث أن يشب ليسأل أمه
عما فعلت بدرع أبيه خاشياً أن تكون قد خالفت وصيته ففرطت فيها بإعارة أو بيع
أو ودعة:

ما فعلت درع والدي أجرت
في نهر أم مشت على قدم
أم استعيرت من الأراقم فار
تدت عواربها بنو الرقم
أم بعثها تبتغين مصلحة
في سنة والسما لم تغم
أم كنت صيرتها له كفناً
فتلك ليست من آلة الرجم
أم كنت أودعتها أخاً ثقة
فخان والخون أقبح الشيم
أم صالحات البنات إضن بها
زيادة في الرعات والخدم^(١)

لكن يتبين أن الزوجة لا تدرك قيمة درع زوجها الكمي إلا بعد أن يكون قد مات،
ولذا نجدها بعد ترملها لا تكتفي بتنفيذ الوصية، ولكنها تكشف للإبن وهي تسلمه
درع أبيه - عن أن الأولى بمن لبس الدروع للذود عن الحمى وتاق إلى المكارم ألا يعقل
نفسه بقيد الزواج، لأن الزوجة والدرع ضربتان لا تجمعان:

عليك السابغات فإنهنه
يدافعن الصوارم والأسنه
ومن شهد الوغى وعليه درع
ثلقاه بنفس مطمئنه

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٩ - ١٩٥٢.

ونعم ذخيرة البدوي زغف
أوان البيض يسقطن الأجنه
ولم يترك أبوك سوى قناة
ودرع أزر فرسًا وجنه
فحن إلى المكارم والمعالي
ولا تثقل مطاك بعبد حنه^(١)

إن المرأة لذى الشيخ مخلوق وجد لينعم بالحرير والأسورة والخلاخيل، لا للدفاع
عن الأعراض والكر في حلبات القتال، فذلك عبء يتحملة الرجل، لكن الجين قد
يسكن النفوس فيستتر الرجال أو يفرون وترتدي النساء دروعهم للذود عنهم، ولا
يجد في هذه الشجاعة التي يبدينها وإن حمدت فيهن أي مظهر للبطولة والقروسية،
لأنها الشاهد على الجين وضعف المروعة والمذلة التي غلبت على الرجال في عصره،
فتخاذلوا ناجين بأرواحهم أمام الروم وهم يستبيحون أعراضهم، أو أصبحوا نساء
أو أمواتاً أحياء تحميمهم نساؤهم، وكيف يلذ طعم الحياة وقد جعلها الجين والنل موتاً
مبكراً أمر على النفس من وقع السيوف:

هززن لتقليب الزوابل أذرغاً
نوافر من هز المثقفة الصم
تعلمت الإقدام بيض أوانس
ببيض يحرضن الجبان على القدم
وأيمن رجال كان يحمى عليهم
حديد فيحمون القطين كما يحمي^(٢)

(١) الدرعيات / شروح: ص ٢٠٠١ - ٢٠٠٢.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٧ - ١٩٩٩.

●● ويتضح من تنوع الحيوانات التي بنى عليها الشيخ بعض أوصاف الدروع وكثرتها، أنه وجد فيها حقلاً يغني طراقة الوصف ويقوي تأثيره التخيلي، فقد أفاد من خلقتها وطباعها، ومن أسمائها والأسماء المشتركة الدالة عليها وعلى غيرها، في إخصاب الصور التي رسمها للدروع وتنويعها تنوعاً يكاد يوهم المتلقي أن الموصوف يتغير. ففضلاً عن صور الضب الذي يفر منها خوفاً من ماء غدرانها، تظهر دواب وهوام يستعير من كل واحد منها مقابلاً تخيلياً معجباً، فلا بسها أسد يتختر في مشيته:

أعيل فيها كآخي لبدة

عائل شبلين حليف لعيل^(١)

وهي بتحطيمها النبال وتكسير نبعها تصيح فم بعير قوي يلتهم الأشوك والعيدان قاهراً حدة رؤوسها:

معابل الرمي عندها عبل

ملقى وسحم النصال كالسحم

فهي فم العود بنهن به

وهن شوك القتاد والسلم^(٢)

وعيبتها خلف ظهور الخيل في السفر مزادات مملوءة من مائها:

عيبتها محسوبة إثر الخيل

مزادة مملوءة من الخيل^(٣)

ولذلك تعدو بها يوم الهجير وهي غير أبهة بالعطش لأنها متيقنة من أن ماء الدروع فوق ظهورها محمول:

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٦.

(٢) نفسه: ص ١٨٦٠.

(٣) نفسه: ص ١٧٧٢. والعبية: الوعاء الجلدي الذي توضع فيه الدرع.

تعوبها شقاء جنبها الصدى

يوم الهجير يقينها المشكوك^(١)

وعندما يلبسها الكمي يتوهم الرائي لدقتها وبياضها أن أريد النعام كساه
غرقىء بيضه:

وكان الظليم من غرقىء الثر

كة ألقى على الكمي حبيراً^(٢)

بل إن الغراب نفسه رغم حدة بصره يخطئ فيظنها غرقىء بيضة باضتها إحدى
جوارح الطير:

ويرى ابن داية أنها من غرقىء الط

طير العكوف ملوكها وسباعها^(٣)

وتسيل الدرع للينها فوق الأرض المنحدرة فيخيل للناظر أن حية مذعورة تنساب
ناجية بنفسها من المطر:

جروور كما انسابت من الحزن حية

إلى السهل فرت غب دجن وتهطال

فإن تحك ثوب الصل من بعد خلعه

فقد كان من فرسانها صل أصلال^(٤)

إن السهام التي تكسرها الدرع تنكص متطايرة، ولو ثبتت على حلقها لظن
لابسها قنفذاً أو شيهماً تغطيه أشواكه:

لو أمسكت ما زل عن سريها

لأبصر الدارع كالشيهم^(٥)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٦ .

(٢) نفسه: ص ١٧٧٧ .

(٣) نفسه: ص ١٩٧٨ .

(٤) نفسه: ص ١٨٢٩ .

(٥) نفسه: ص ١٧٦٥ . وانظر قوله في: ص ١٩١٩: فأين التي ظنت معابل ثائر... من القارة البيضاء شوك ابن أنقدا.

أما الرماح فتتق عند اصطدامها بماء نسيجها في ظلام نفع الوغى نقيفاً يعتقد
من يمسعه أن ضفادع تصيح متجاوبة في غديرها:
غدير نقت الخرصان فيه

نقيقُ علاجم والليل داجي^(١)

وإذا كان الغالب على الجراد أن لا يبصر إلا أسراباً تأتي على كل نابت أخضر،
فإن الناظر إليها وقد اخضرت من الصدا يتوهم أن حلقها عيون جراد صاد حط فوقها
ليرتوي من مائها، ويقوي وهمه هذا أنه يبصر السهام وهي تتقاطر عليها فيظنها سرباً
آخر طار نحوها يريد أن يأتي على ما بقي من ربيعها:
وقد صديت حتى كان قتيورها

عيون دبا قيظ عمين من الصدى

كان جراد الرمي طار يريدها

جراد مصيف وافق الروض مجدداً^(٢)

وقد وجد الشيخ في لفظتي الحرباء والتغلب المشتركين بين حقلي الحيوان
والسلاح ما سهل عليه الإيهام^(٣)، والخروج اللطيف إلى التعجيب بصورة للحيوان قد
تتفرع منها صورة تعجيبيه أخرى، لكن دون الابتعاد عن تقريرية الوصف الأصلي،
فمسمار الدرع المسمى حرباء يبدو وسط لمعان الحلق غائصاً في لجة مائها، لكنه وهو
يصطلي ببريق السيوف يصبح حرباء حياً منتصباً على ذيله، دائراً مع الشمس حيث
مالته كأنه يعبدها تمجساً:

كانما حرباؤها عائم

في لجة سائلة العوم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٤. وانظر قوله في: ص ١٧١٨: وسمر كشجعان الرمال صياحها... إذا لقيت
جمعا صياح ضفادي.

(٢) نفسه: ص ١٩١٩ - ١٩٢١. وانظر قوله في (١٩٦٨): تخيل أبصار الدبا فمسهد... ومغف وشيء بين نينك
ناعس.

(٣) للقصور مجيئه بفن الإيهام. انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٧٢٣، وشرح الخوارزمي في ص: ١٧٢٤
و١٧٦٠.

يصلى إذا حارب شمس الظبا

فعل مجوسي الضحى المسلم^(١)

ومن طبيعة الحرباء أن يعمر وهو حي، فإذا مات فني وتلاشى، أما حرباؤها
فميت حي معمر يزيد على نسر لقمان قدماً:

من البيض ما حرباؤها متعود

سوى مركب الخرصان ركبة أجدال

وما هو إلا ميت زاد عمره

على نسر لقمان الأخير بأحوال^(٢)

ويشج هذا المسمار رأس السيف الناتئ في وسطه المسمى غيراً، فيثبت في
الأخبار أن الحرباء على صفوه وضعفه شج رأس حمار الوحش المدعو غيراً، أما
رؤوس الرماح الموسومة بالثعالب، فإنها إذا وضعت على الدرع تكسرت مصوطة
فصارت ثعالب حية تنن وتصيح ألماً:

فهل حدثت بالحرباء يلقي

برأس العير موضحة الشجاج

يصيح ثعالب المـران كـرباً

صياح الطير تطرب لابتهاج^(٣)

●●● ولم يكن للنبات حظ كبير في صورته الدرعية بالقياس إلى الانسان
والحيوان، فما بناه عليه منها قليل تتردد منه صورة الربيع الأخضر الذي ينمو مرتوياً
من غدير الدرع، أو الطحلب الذي يعلو صفحة مائها الراكدة عندما تصدأ:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٦٠. وانظر قوله: وحرباؤها لم يوف عوداً وجندب... أرت عينه لم يشد واليوم
شامس. نفسه / نفسه: ص ١٩٦١، وانظر: ص ١٧١٨.

(٢) نفسه: ص ١٨١٧.

(٣) نفسه: ص ١٧٢٣. وانظر قوله في (ص ١٨٦٩): تسمع للثعلب فيها كالضغب... وانظر: ص ١٩٥٢.

يصلّي على مثل الربيع وإنه

لشأت وما يلوي المقيظ ربيعها^(١)

ولنضرة خضرة الخصب والماء فيها يصير روضة يلزمها نباب يشدو عندها
بصوت ليس سوى طنين نباب السيف وحده وهو يتحطم على مساميرها:

وما هي إلا روضة سذك بها

نباب حسام في السوابغ شادي^(٢)

ولوفرة المياه وندى التربة في روضة الدرع، واستدارة حلقها ونبوء مساميرها
تستعير منها الفقعاء (الفطر المعروف) استدارتها ولحمها، ونبات الكحص ما تكلف
طيور القطا بالنقاطه من حبه الأسود المتلى:

ترى زرد الفقعاء خاط قثيره

جنى الكحص مسقياً بعل وإنهال^(٣)

ويحل القناد والأشواك محل الأسنة والسهام وهي تتكسر على مسامير الدرع،
ونوى القسب (التمر) محل القطع الحديدية وهي تتطاير متناثرة^(٤)، وتستحيل أسنة
الرماح سعف نخيل أو أعواداً يشتار بها العسل:

وترجع خرصان العواسل هيلاً

بخرصان رقل أو مخارص عسال^(٥)

لكن يبدو أن خصوبة وادي الدروع لم يأت إلا بضروب بعينها من النبات، وهو
ما جعل مسلكها إلى الوصف قصيراً.

(١) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٩٢. وانظر قوله: تريك ربيعاً في المقيظ كأنها... لدجلة بنت من صفاء ودجال.

وما صدأ يعتادها غير خضرة... تجل عطفها من العرض البالي. نفسه: ص ١٨٢٣ و ١٨٢٨. وانظر

ص: ١٨٦١، ١٩٥٣.

(٢) نفسه: ص ١٧١٦.

(٣) نفسه: ص ١٨٣٣. وانظر قوله في: ص ١٧٥٢ من أنجم الدرعايات أو نابت الـxxx فقعاء بل من زرد محكم.

(٤) انظر قوله: كنوى القسب كدت تسمع في الآ... خر منها للموت مثل القسيب. نفسه: ص ١٨٨٦.

(٥) نفسه: ص ١٨١٩.

ج - المعقولات: القدم، الشجاعة والجبن، المعارف والعلوم...

● تتنوع المعاني التي يستمدّها الشيخ من مسلك المعقولات، لكن يبدو أن أهم ما أغنى التصوير مقولة «القدم» التي جعلها من الأركان الأولى في بناء أوصافه الدرعية، فقد عدها حجة الحكماء كما أوضحت على قدم المادة فأصبح القدم^(١) صفة أولية فيها. وحاول الشيخ أن يتتبع تاريخ وجودها فتبين له أن قدمها يبدو غير متناه، فقد تنافس فيها المنذران وخصّ الأكَاسِرُ اللّخميّين بعد أن عزّوا هم أنفسهم بها، ولم يحدث بها ما ينبئُ بفنائها:

تنافس فيها المنذران ولم يكن
ليعتب في أمثالها من ينافس
حبّتها ملوك الفرس نصرًا وقومه
ونالت بها العليا لخم وفارس
فما أدرمتها في الوقائع دارم
ولا استافها في محبس الخيل حابس^(٢)
وقبل كسرى لبسها ملوك آخرون:
ملاءة ناسج من قبل كسرى
أنو شروان قد لبست ملاوه^(٣)
وينتهي إلى أن داوود^(٤) بن أشي كان خاتمها الأول ثم تبدو له أقدم منه هو نفسه،
فقد لبسها طالوت وجالوت في نفس العصر:
لاقى بها طالوت في حربه
جالوت صدر الزمن الأقدم^(٥)

(١) الدرعية/ شروح: انظر في وصفه لها بالقدم والتقدم: ص ١٩٠٥ و ١٩٠٩ و ١٩٤٦.

(٢) نفسه: ص ١٩٥٩.

(٣) نفسه: ص ١٨٨٠.

(٤) انظر ما تقدم، وانظر: ص ١٩٥١ و ١٨٣٣ و ١٩٣٧.

(٥) نفسه: ص ١٧٥٣.

وقبل أنبياء اليهود وبيانتهم كان النبي هود قد لبسها:

كانت لهود عدة قبل أد

بيان يهود حدثت من قبيل^(١)

لقد ذقت السيوف والرماح مرارتها في عهد من بادوا من الأمم^(٢)، وقد يكون الطوفان الذي أهلك قوم نوح من مائها، ولعلها وجدت قبله وقبل كل قديم، فأصنام الجاهلية التي نحتت في العصور البائدة ما كانت لتبقى حتى يحطمها الإسلام لو لم تكن قد احتمت بها من الفناء ساعة صنعها:

كانت زمان الجاهلية عدة

ليفونها ويعوقها وسواعها

ما عزت العزى بها ولو انها

لألت ما افترقت إلى أشياءها^(٣)

ويعترف الشيخ بأنه لم يستطع أن ينتهي إلى معرفة صانعها الأول، وقد يكون من الفراغة، لكنه متيقن من أن الله وحده خالق قينها الأول أقدم منها:

من ساعة الطوفان أو فيض طفا

فعلا قرى سبأ موالد ساعها

من قينها إنا جهلنا عصره

سبحان بارئ قينها وصناعها^(٤)

●● وإذا كان تشخيص «القديم» قد أخصب الوجه الفني التعجيبى للوصف، فإن استثماره حقل السجاياء والردائل كان تقوية للوجهين المتكاملين اللذين بنى عليهما

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٥.

(٢) انظر قوله: عانتها أرضها ظبي وقتاً... من عهد عاد وأختها إرم. نفسه: ص ١٨٥٤.

(٣) نفسه: ص ١٩٨٣ - ١٩٨٤.

(٤) التنوير: ٢٠٨/٢. وفي الشروح (ص ١٩٨٦ - ١٩٨٧): فعلى قرى... وانظر قوله:

من البيض فرعونية ليس مثلها... بمشتعل حبري دهر على حال. س. ز / شروح: ص ١٨٢٠.

الدرعيات: الفني والأخلاقي^(١)، فالحث على الجهاد دفاعاً عن الأغراض كان غايته الأخلاقية الأولى، وقد تبين أن وصفه للنساء اللاتي فقدن الرجال فاضطرن إلى لبس الدروع كان تعريضاً هاجياً بمسلمي عصره الذين غلب على نفوسهم الجبن، فتركوا جيوش النصارى تستبيح أراضهم وبلادهم، واستحلوا مرارة الفرار منيبن عنهم نساهم في الجهاد وتحمل مرارة الحرب والردى.

ولذا نجد الشيخ لا يعنى كثيراً في درعياته بتمجيد شجاعة الفرسان وتصويرهم وهم يفتكون بأعدائهم، فلم يكن من بين حملة السيوف في عصره من يستحق هذا التمجيد، ولكنه اكتفى بمدح الدروع وتصوير فتكها بما يجرؤ على الإعتداء عليها من سيوف وأسنة ونبال، لأن الشجاعة التي غادرت قلوب الرجال كمنت فيها. لقد أدرك الشيخ أن الشجاعة لن تعود إلى قلب يسكنه الجبن إلا إذا أعين الجبان على طرد هذه الرذيلة والتخلص منها، وليس غير الدرع يطردها، فمالكها لا يمكن أن يظل أو يكون جبناً:

من يشتريها وهي قضاء الذيل

ليس الذي يملكها بزمئيل^(٢)

ولابسها وإن جبن مستغن عن الفرار، لأنها إذا أوتمنت على حياة المجاهد الخائف حفظتها فلم تسلمه إلى ردى الوغى:

صنت درعي إذ رمى الدهر صرعي

بما يترك الغني فقيرا

كل بيضاء منهما تمنع الفار

س أن يجعل الفرار نصيرا

لا يروعنك خدنها ظمأ الحر

ب رويداً فقد حملت غديرا

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢.

أمنتها نفسي علي فلم تم

س كذات الفوير أمنت قصيرا^(١)

إن النساء المجبولات على الخوف والجبن عندما لبسناها تعلمن منها الإقدام، لأن نسجها إنما كان لتحريض الجبناء على الدفاع عن أعراضهم وأرضهم وعدم الاحتما بالفرار:

تعلمت الإقدام بيض أوانس

ببيض يحرضن الجبان على القدم^(٢)

وليس يعيي الدرع التي علّمت المرأة الإقدام أن تعلم الزميل الجبان كيف يفتك بأقوى الفرسان وأبسلهم:

تعلم الزميل ضرب ابن دا

رة المنايا كسجايا زميل^(٣)

وعندما يلبسها الجبان ويكتسب منها شجاعتها واستخفافها بأسلحة الموت، تطمئن نفسه فيستهن بالحروب وتصبح حلبات القتال لديه معادي لا يخيفه منها نقع ولا سيوف تقع^(٤). ولعل أقل ما يطلب ممن يهدد في عرضه أن يرد الذل عن نفسه، لكن من يكسوها جسمه يتعدى الدفاع عن مروته إلى نجدة الآخرين، والنجدة أسمى صور الشجاعة والإقدام:

وكنّت إذا اشعرتها الجسم لم اخف

نجيداً ولاقيت المنية منجدا

وقلبت كفا تحسب الرمح خنصرًا

وإنسان عين تحسب النقع إنمدا^(٥)

(١) الدرعيات / شيوخ: ص ١٧٧٩ - ١٧٧٥.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٨.

(٣) نفسه: ص ١٩٣٥.

(٤) انظر قوله: ومن شهد الوغي وعليه درع... تلقاها بنفس مطمئته، نفسه: ص ٢٠٠١.

(٥) نفسه: ص ١٩٢٢.

لقد جعل الشيخ ملك الدرع ولبسها السبيل الأوحى إلى التخلص من عار الجبن
وذل الخوف والفرار، فلم يطلب من صاحب العرض أن يدافع عن حماه وهو عار منها
غير مالك لها، لأن المفتقر إليها سيعجز لا محالة عن رد سيوف الكمأة وأسنتهم وإن لم
يهبهم، فيكون أمام أمرين أحلاهما مر: الفرار أو الردى، ومن يحث مالكها على بيعها
يريد له أن يذوق إحدى المراتين^(١). وقد ظلت تميم تعير بفرار فارسها القديم مقاعس
من هول الحرب ناجياً بنفسه من موت السيف إلى موت العار، ولو كان لابساً الدرع
يوم فراره ما كان ليتخاذل ويغر من معترك المنايا:

وما كان من حوض الردى متقاعساً

لو اجتأبها يوم الهياج مقاعس^(٢)

إن ربط الشيخ التخاضل والخوف من الحرب بعدم لبس الدرع، ليس نصحاً بخير
المسلم في عصره بين لبسها أو تركها، ولكنه إلزام أخلاقي له بالأى اكتسى بغيرها لأن الجبن
عار لا يلبسها، ولا يعفى من هذا الواجب إلا اثنان: المرأة والشيخ الهرم الذى أضعفته
السنون فترك لبسها، لا خوفاً من هول الحروب ولكن لأنها صارت تثقل جسمه الضعيف:

وما أعجلت عن زرد حذاراً

ولكن المفاضلة أثقلتني

أكلت منكبي سمر العوالي

وحمل السابري أكل متني^(٣)

ولعل من فضل الدرع على لبسها أنها لا تطرد الجبن من قلبه فحسب، ولكنها
تغير قلب خصمه الشجاع فتملؤه هيبة وخوفاً وتصبح المهابة مما قد يكفي المدرع عن
قتال من أحجم أو فر منهم:

(١) انظر قوله: لو كنت مجدوداً لبعت الدرعاً / كيف ألقى الحرب يوم أنعى. الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٢، وما تقدم.

(٢) نفسه: ص ١٩٥٦.

(٣) نفسه: ص ١٧٠٩.

وقد أغدوبها قضاء زغفًا

وتكفيني المهابة ما كفتني^(١)

ومن أكسبته الدرع مهابتها أجمع الكماة على أنه فارس همام ولم تختلف في بعد
همته الأهواء^(٢)، لكن الحقيقة الأخلاقية التي يكشفها الشيخ لكل قاعد أو هارب لبسها
فحركات في عروقه دم الغيرة على الحمى والعرض، أن المنعة تكون بعزته وبفاعه هو
لا بحديدها وحلقها، فالفضائل للإنسان لا للجماة:

منعت بعزة ربهها وبفاعه

لسنا نقول لعزها وبفاعها^(٣)

●●● ووجد الشيخ في بعض المعارف والعلوم من الأحكام والمفاهيم ما فتح أمام
الصور الدرعية باب التنوع والطرافة، فبدت الدرع بليونتها وقوة نسجها وسبكها مثل
أشعار البحري وأبي تمام^(٤)، وصارت إذا توافدت السهام عليها فحطمتها مصوثة
شاعرًا ينشد من تجمعوا حوله مستنشدين:

إذا سالتها النبع عما تجنه

أتت شاعرًا وافاه رهط لينشدا^(٥)

أما الرماح إذا وافتها فإنها تتطاير قطعاً تدل على فنائها، كهرٍّ ويَدٍ وأبٍ وقُلٍّ وهي
أسماء لا يجوز ترخيمها إذا رخت صارت (هـ) و(يـ) و(أ) و(ف)، فاخفتت معانيها لأن
حروف الهجاء لا معنى لها، أو تتناثر كبيت شعر فعل لمعرفة وزنه فصار بدون دلالة:

فلو كان المثقف جملة اسم

أبى الترخيم صار حروف هاج

كبيت الشعر قطعه لوزن

هجين الطبع فهو بلا إنشاج^(٦)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٠.

(٢) انظر قوله: وذلك لباس ليس يجتابه الفتى... فتختلف الأهواء في بعد شاوهِ. نفسه: ص ١٩٠٩.

(٣) نفسه: ص ١٩٨٩.

(٤) انظر قوله: مثل وشي الوليد لاتت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب. نفسه: ص ١٨٨٣.

(٥) نفسه: ص ١٩١٨.

(٦) نفسه: ص ١٧٣٦ - ١٧٣٧.

ويعرج الشيخ على فقه العبادات فيحذر حرف السيف من إثم الحنث إذا أقسم
بأنه سيختضب من دم لابسها، لأنها ستكذبه وتمنعه من البر بيمينه:

كل حليف حده حالف

أن سيرى مختضباً بالدم

تكذبه في قومه عزة

فليثق الله ولا يقسم^(١)

ولا يختلف الفقهاء في أن المصلي إذا افتقر إلى الماء في أرض مستنة جاز له
التييم، لكنه يشك في جواز ذلك إذا كان درعه معه، فمأواها قد يكون مبطلاً لتييمه:

وتوهم أنني لا يجوز تييمي

على قربها والأرض صاد جميعها

وكادت قلوب حملتها حقيبة

يبض بماء كورها ونسوعها^(٢)

ويعد مالا في فقه المعاملات كل ما يمتلك وينخر للانتفاع به^(٣) وقت الحاجة، بالبيع
والمبادلة والرهن والإيداع والإعارة وما أشبه ذلك عيناً كان أم نقداً، وقد جعل الشيخ
للدرع النبيلة جل صور المال الذي ينتفع به، فهي أثنى ما يمكن أن ينخر لوقت الحاجة:

ونعم ذخيرة البدوي زغف

أوان البيض يسقطن الأجنه^(٤)

وقد تترك وديعة عند غير مالكها من الثقة ليحفظها لا لينتفع بها، لكن أخوف
ما يخاف منه عليها أن يطمع فيها الوديع لنفاستها، فيخون الأمانة وينكرها على
صاحبها، ولا ينفع ضمانها إذ ذاك لأنها أغلى من أي مال تضمن به، كما لا ينفع إذا
أعيرت للانتفاع بها فلم ترد وبذلت خيانة للعارية بأخرى صدئة ضعيفة النسج:

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٥٩.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٢.

(٣) وشرطه عند علماء المسلمين أن يكون الانتفاع به مباحاً شرعاً. انظر الفقه على المذاهب الأربعة: ١٤٩/٢.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٢. وانظر قوله: ذخيرة كهل من كهول كتهم... إذا كان هيج بلبسون السوايا.

نفسه: ص ١٩١٤.

أعرتك درعي ضامناً لي ردها
كصفوان لما أن أعار محمدا
أضاة قضاها القين مثنى فبدلت
بأخرى نموم صاغها القين موحداً^(١)

وليس رهنها بأمن فقد يضطر صاحبها إذا افتقر إلى استدانة مال ينتفع به
فيرهنها، فيستبقئها المرتهن اللئيم لنفسه أو يبيعها بدون إذنه ليأكل ثمنها:
رهنت قميصي عنده وهو فضلة
من المزن يعلى ماؤها برماد
أأكل درعي أن حسبت قتيرها
وقد أجبت قيس عيون جراد^(٢)

وإنما يخون فيها الوديع والمستعير والمرتهن، لأن مالكة يمكن أن يبيعها وهي
حديد ثقيل بوزنها تبرأ، أو يبيع كل مسمار منها بمثقال من ذهب فلا يعد ذلك غبناً،
لأن من يشتريها يجني منها السلامة التي لا يضمنها له المال الوفير:
تبائع وزناً من حديد بمثله
من التبر إن الستر أوقى من المال
وما غبن الفادي بها ولو أنه
يملكها عين الدبابة بمثقال^(٣)

وقد يبذل فيها قطع يملأ الفضاء من خيار الليل، وهي لا تكاد لدقتها تملأ
قدحا إذا جمعت:
ولي عجب من مشترة بهجمة
جمعن خياراً وهي تجمع في هجم^(٤)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٦ - ١٩١٨. وانظر قوله: أم كنت أودعتها أذا ثقة... فخان والخون أقبح الشيم.
نفسه: ص ١٨٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٧١٣.

(٣) نفسه: ص ١٨٢٩ - ١٨٣٠.

(٤) نفسه: ص ١٩٩٩.

ولرغبة كل ذي روح من البشر في أن يجعلها لباسًا يقيه من الردى، استوى
الفقراء والأغنياء في مساومة مالكيها عليها:

واستنامها مئثر وأخر معوز

ومن الرجال معاوز وملوك^(١)

وقد يغرب به فيبيعهها بقطعان من الإبل ظانًّا أن غنم ربحًا وفيرًا، ثم يتبين له أنها
بيعة وكس مضاعفة الخسارة، لأن اللصوص سيقطعون عليه الطرق لسلبه تلك الإبل
فلا يجد على جسمه درعًا تمكنه من التصدي لحرابهم:

إبلًا ما أخذت بالنثرة الحصد

سداء ياخسر بائع محروب^(٢)

والرشيد من أدراك مكن الخسارة إذا موهت بلون الريح فتوقاها قبل أن تحل به:

لا والذى أطبقهن سبغًا

لا اشتري بالسرد يومًا ضرعا

أترك الرجوع وأبغى الرجعا^(٣)

إن امتلاك الدرع فضيلة، والتفريط فيها يجب ألا يكون إلا إذا الجأته إلى بيعها
فضيلة أخرى ليست إلا إكرام الضيف:

زيد طار عن رغاء المنايا

فاحتسى البيض كارتغاء الحليب

غير أن السوام أقرى لمن جا

ء بليل من صاحب أو جنيب^(٤)

فإذا كان المالك ممن يتلف الجود ماله نادى مضطرًّا على من يشتريها، وياعها
قبل أن يساوم عليها وهو غير أسف لأنه استبدل فضيلة بفضيلة مثلها:

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٣. وفي قوله: «الرجال» إيماء إلى قوله معرضًا بالجبناء:

فقدن رجالًا وافتقرن عشية إلى لبس أدراع الحديد على رغم

نفسه: ص ١٩٩٦.

(٢) نفسه: ص ١٨٨١.

(٣) نفسه: ص ١٨٦٤.

(٤) نفسه: ص ١٨٩٠.

من يشتريها وقد قضاء الذيل

كلفني إبرازها حب النيل^(١)

ومن يبيع درعه ليقرى بثمانها ضيفه يكون كمن جعل حياته قرى له، لأنه سيفتقر بعدها إلى ما يقيه من رسل المنايا عندما يلاقها في معتركات الوغى، وليس بعد الجود فضيلة أو منفعة تستحق أن تبذل فيها الحياة بالتخلي عن الدرع، لأن فضيلة الدفاع عن العرض والدين لا تتأتى إلا بلبسها:

ما بذلت في دية ولا مهر^(٢)

د - المحسوسات: وتتعدد المسالك في حقل المحسوسات بتعدد الجوارح التي يدرك بها الإنسان المحيط الخارجي ويتصل به، وما نلاحظه في استثماره لهذه المسالك أن معظم الصور المحسوسة التي رسمها للدرع تعود إلى حاستي البصر واللمس، والمرئيات فيه أغلب وهو الأعمى، وفي ذلك ما يؤكد أنه في وصفه للدرع كان يصدر عن حاسة فنية تجعل الذاكرة الشعرية مرجعها الأول والوحيد أحياناً، فتشبيهها بالماء والغدران جعل الصفاء والبريق واللمعان والتموج كما أوضحت صفات شبه ثابتة فيها، تنوع داخلها الصور أو تفرع منها حسب ما تبصره العين الشعرية منها، فتألولها يجعلها قادرة على أن تضىء حتى في أحلك الليالي:

اضائة لا يزال الزغف منها

كفياً بالإضاءة في الدياجي^(٣)

وإنما تستمد هذا البريق من أن صاحبها يحرص على صقلها وبلكها بعكر الزيت حتى لا يخفى عن العين لمعانها:

يسقي المغاضة ما أبقي السليط له

والطرف رسلاً وما لمخور البان^(٤)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢ - ١٧٧٣. والنيل: الجود والإكرام.

(٢) نفسه: ص ١٩٧٤.

(٣) نفسه: ص ١٧٢٥.

(٤) نفسه: ص ١٩٤٥.

ويعظمها فيرى الأليق بقدرها أن تصقل بدهن البان لنفاسته:

واصبحيها البان الذكي فما أُر

ضى لعرضي من السليط فجيراً^(١)

وإذا كان البياض يغلب عليها لصفائها فإنها بما ينتابها تصبح مجمع الألوان،
وتشيب لغير هرم فتخضب نفسها بحمرة الدماء:

ذات قتيير شابت بمولدها

ولم يكن شيبها من القدم

فما عدنا بياضها هرمًا

حين يعد البياض في الهرم

ما خضبته المهندات لها

ولا العوالي سوى رشاش دم

فاعجب لرؤياك غير ناسكة

قد غيرت بالصبيب والكتم^(٢)

وعندما تختلط حمرة الخضاب بخضرة البلى يتوهم الرائي أن اللون
الأحمر أخضر:

وليدات لها توهم غرًا

أن حمر العياب خضر الغروب^(٣)

ولعل الملموسات كانت أقرب الموصوفات في درعيات الشيخ إلى حواسه، فنمو
حاسة اللمس لديه جعلته يدرك دلالة وصفها بكثرة المسامير في الموروث الشعري
فصور خشونتها:

قضاء تحت اللمس قضاء

غير قضاء السيف واللهزم^(٤)

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٩١.

(٢) نفسه: ص ١٨٥٥.

(٣) نفسه: ص ١٨٨٤.

(٤) نفسه: ص ١٧٥٠.

لكنها خشونة ناعمة نعومة لا يجد الشيخ أذل عليها من صورة السابياء أو الغرس وهو الغشاء الأملس الدقيق الذي يخرج مع الولد من الرحم، فمجتاب الدرع في الهيجاء يخال لملاستها ولينها لأبساً سابياء لا يكاد يحس بها اللمس:

نخيرة كهل من كهول كأنهم

إذا كان هيج يلبسون السوابيا^(١)

ومن تكامل النقيضين^(٢) أي الخشونة والنعومة يدرك اللمس أن الدرع دقيقة قوية وليست رقيقة ضعيفة:

دقت وما رقت ولكنها

جاءت كما راقك ضحضاح غيل^(٣)

ويولد الشيخ من الرئي والملموس صورة مركبة تصبح بها الخشونة والنعومة مظهرًا طبيعيًا تبصره العين الشعرية وتلمسه الأيدي وخلايا اللمس في أن واحد، فالسابياء بلطفه وشفافيته دق حتى صار صفحة ماء يصفقها التسيم الرطب ويموجها لنعومتها، وهو ما يجعل العين تلمس النعومة وهي تبصرها:

كسابياء السقف أو سافيا

ء الخغب في يوم صبا مرهم^(٤)

إن لطف الدرع حال وجودية يكاد الجسم فيها يتلاشى، فتصبح كل الظروف المكانية اتسعت أم ضاقت قابلة لأن تستوعبها، فهي إذا انتشرت كانت ماء نهر أو مزادات تسيل فوق كل مكان فتغطيه، لكنها إذا طويت جمعت كلها في قدح شراب:

إذا طويت فالقعب يجمع شملها

وإن نخلت سالت مسيل ثماد^(٥)

(١) الدرعايات/ شروح: ص ١٩١٤ وانظر قوله في ص: ١٧٢٧: يقضب عنه أمراس المنايا... لباس مثل أغراس النتائج.

(٢) انظر قوله: وقد أغدو بها قضاء زغفًا... وتكفيني المهابة ما كتنتي. نفسه: ص ١٧١٠. القضاء: الخشنة،

والزغف: اللينة.

(٣) نفسه: ص ١٩٣٢.

(٤) نفسه: ص ١٧٥٢.

(٥) نفسه: ص ١٧١٥.

فصارت جرعة شرب لا تروي ظمأ عطشان:
 تلك في الطي قدر مشـ
 ——— زرب ظمــان صــاد
 ثم في النشر غسل أشـ
 ——— مفني المــــــزاد^(١)

والبرودة في الدرع طبيعة يدركها اللمس، وقد توافق هذه البرودة قر الشتاء
 فتصير إذا نشرت نهراً متجمداً:

مضاعفة في نشرها نهى مبرد
 ولكنها في الطي تحسب مبردا^(٢)

وقد وجد الشيخ في ارتطام الأسلحة بالدرع مسلماً يغني الصور السمعية كما
 أغنى الصور المرئية، فذباب السيوف إذا وضعت عليها يشدو^(٣)، وثعالب الرماح تصيح
 كرباً كلما لمستها كأنها طيور تطرب مبهجة^(٤)، أو محتضر لصدده حشرة كخير
 الماء^(٥)، وقد تنق هذه الثعالب نقيق الضفادع في الظلام^(٦) أو تضفي إذا قاربتها، فيتنادى
 القوم بها متوهمين إياها ثعالب حقيقية. وعندما توقع حلقها نصال الأسنة في شركها
 يسمع لها حديث شكوى وهي تستعطفها متألّة، لكن بلغة مهينة لا يفهمها السامع:

هينمة الخرصان في عطفها
 هينمة الأعجم للأعجم^(٧)

وتشترك الألفاظ ومعانيها فتنسب الدروع البيضاء إلى الماضي أي العسل الأبيض
 لأن الرماح العواسل تقصدها، لكن طمعاً في جني الدماء لا الشهد، والعسل وإن

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٤.

(٢) نفسه: ص ١٩١٧.

(٣) انظر قوله: وما هي إلا روضة سدك بها ... نباب حسام في السوايغ شادي. نفسه: ص ١٧١٦.

(٤) انظر قوله: تصيح ثعالب المراز كرباً ... صياح الطير تطرب لايتهاج. نفسه: ص ١٧٢٣.

(٥) انظر قوله: كنوى القسب كدت تسمع في الأ... خر منها للموت مثل القسيب. نفسه: ص ١٨٨٦.

(٦) انظر قوله: غدير نقت الخرصان فيه... نقيق علاجم والليل دلجي. نفسه: ص ١٧٢٤.

(٧) نفسه: ص ١٧٦١.

اختلفت ألوانه لا يدركه الذوق إلا بطعمه الحلو الطيب، ورغم ولع الذباب به فإنه ذباب
السيوف وحده يروم نوق ماذيتها:

ماذية بيضاء ما رام نوقها

ذباب سوى ما أخلصته المداوس^(١)

وقد شهر الهذليون لكثرة النحل والعسل في مراعيهم بالخبرة في جني العسل
وجمعهم، ورغم ذلك لا يطمعون في الدروع الماذية لأن عواسل القنا وحدها تجرؤ على
الاقتراب منها:

ماذية هم بها عاسل

من القنا لا عاسل من هذيل^(٢)

وليس يعلم أسميت الدرع باسم العسل لمشاركتها إياه في الحلاوة أم لأنها حلوة
حقيقة، فالذي يروم نوقها يتثنى وقد كسرت أسنانه قبل أن يميز الذوق طعمها، فإن
ذاقها ذاق مرارة الموت عليها فلم يعد ليخبر بحقيقة المطعم:

تزاحم الزرق على وردها

تزاحم الورود على زمزم

لا مرة الطعم ولا ملحة

وكيف بالذوق ولم تعجم

ما هم في الروع بها ذائق

إلا انتنى عنها بفى أهتم

كلاههم شيئاً أبى وشكه

إخباره بالصدق في المطعم

فلينفر الهندي عن مورد

منظره كاللجة العيلم^(٣)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٥٧. وانظر قوله في (ص ١٨٨٣):

تلك ماذية وما لذباب المر صيف والسيف عندها من نصيب.

(٢) نفسه: ص ١٩٣١.

(٣) نفسه: ص ١٧٦٤ ١٧٦٥.

ويبدو أن حاسة الشم لم تجد لها مكاناً في بناء الصور الدرعية، فالعين تدرك ألوانها واللمس يحس بنعومتها والأذن تسمع هيئتها والذوق يتبين مرارتها، لكن الشم لا يعلم لها رائحة، ولذا نجد الشيخ يدعو جارتها إلى حفظها في المسك وصقلها بالبان الزكي، وإعداد عبير العطور الزكية لجلائها حتى تصبح لها رائحة تشم ورياً تفوح فيفوح معها ذكر لابسها:

هي حصني يوم الهياج فعدي

—ها عن الأيس واستعدي العبيراً^(١)

إن الدرعيات من حيث هي ديوان مقصور على الوصف المستقل تفتقر إلى تنوع الأغراض الذي بنى عليه الشيخ سقط الزند في مرحلة انتسابه إلى الشعر، وهو ما ضيق مجال البناء النوعي النمطي للمعاني الذي تستمد منه وجودها أغراض المديح والنسيب والفخر والعتاب وما يلحق بها من فنون الشعر المعروفة.

وما زاد المجال ضيقاً أن الوصف كما ذكرت - كان مقصوراً على موضوع واحد هو الدرع، لكن لعبة المسالك الدلالية لم تكشف عن قدرته على إغناء الوصف ومجانبة التكرار الملل فحسب، ولكنها كشفت أيضاً عن أنه استطاع عندما قرر العودة إلى الشعر المجود في آخر حياته بنظمه ديوان الدرعيات، إن يبني التجويد على غرض واحد ذي مقصد أخلاقي نبيل، غير مفتقر إلى رذائل الأغراض الأخرى التي طلق بسببها الشعر وتاب منه عند عودته من بغداد.

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٢. وانظر قوله قبل هذا البيت: واصبحها البان الزكي فما أر... هني لعرضي من السليط ثجيراً. نفسه: ص ١٧٩١.

فهرست المحتوى

٣	تقديم.....
٥	الباب الأول: موسيقى الأوزان والقوافي.....
٧	الفصل الأول: إيقاع الأوزان.....
١٥	المبحث الأول: أوزان المتجزئين.....
١٥	أولاً: الأوزان الشريفة.....
١٧	I - الطويليات.....
٢٨	II - البسيطيات.....
٣٤	ثانياً: الأوزان القوية.....
٣٥	I - الكامليات.....
٤٠	II - الوافريات.....
٤٧	المبحث الثاني: الأوزان المستلانة والمستضعفة.....
٤٨	أولاً: الأوزان الخفيفة والمختنئة.....
٥١	I - الخفيفيات اللينة.....
٥٥	II - المقاريبات.....
٥٧	III - السريعات الواهية.....
٥٩	IV - المنسرحيات الواهية.....
٦٢	V - الرجزيات المقصدة.....
٦٣	VI - المخلعيات.....
٦٦	VII - الكامليات المستخفة.....
٦٨	IIIX - المديديات.....
٧٣	IX - الرمليات السداسية.....

٧٥.....	ثانيًا: الأوزان المقصورة.....
٧٨.....	I - المجزوءات.....
٧٨.....	١ - الكاملات المجزوءة.....
٨٠.....	٢ - الخفيفات المجزوءة.....
٨٠.....	٣ - المقاريبات المجزوءة.....
٨١.....	٤ - الرجزيات المجزوءة.....
٨١.....	٥ - الرمليات المجزوءة.....
٨٢.....	٦ - البسيطيات المربعة.....
٨٤.....	II - المشطورات.....
٨٥.....	١ - المشطورات الرجزية.....
٨٥.....	٢ - المشطورات السريعة.....
٨٧.....	- ثالثًا: صفار الأوزان.....
٨٨.....	I - الهزجيات.....
٨٩.....	II - المجثيات.....
٩٢.....	- رابعًا: الأوزان المرفوضة.....
٩٣.....	I - غرائب الأوزان.....
٩٨.....	II - الأوزان الشاذة والنادرة.....
٩٨.....	III - الأوزان المهجورة.....
٩٩.....	IV - الأوزان المتكلفة.....
٩٩.....	١ - المديد الثماني.....
١٠٠.....	٢ - الطويل المشوه.....
١٠١.....	٣ - الطويل المهتوك.....
١٠٢.....	٤ - المقطع.....
١٠٢.....	٥ - الخيب.....
١٠٦.....	- خامسًا: الأوزان الراحه.....
١١٤.....	جداول توضيحية.....

I - كشاف استعمال أضرب الأوزان الجزلة الشريفة والقوية في دواوينه	الثلاثة..... ١١٤
II - كشاف استعمال الأوزان ورتبها ونسبها في دواوينه الثلاثة..... ١١٦	
- الفصل الثاني: نغم القوافي..... ١١٩	
- المبحث الأول: القافية والأنظمة اللغوية..... ١٢٤	
- أولاً: القافية والنظام الدلالي..... ١٢٤	
- ثانياً: القافية والنظام النحوي..... ١٢٥	
- ثالثاً: القافية والنظام الصرفي..... ١٢٧	
- رابعاً: القافية نظام الأوزان..... ١٢٨	
- خامساً: القافية والإنشاد..... ١٢٩	
I - التفريق بين الضرورة وبين ما يجوز في القوافي..... ١٣٣	
II - توضيح المجال الصوتي للحروف العربية..... ١٣٥	
- المبحث الثاني: القوافي المتبسة..... ١٣٧	
- أولاً: القوافي المشككة..... ١٣٩	
I - الهاء..... ١٣٩	
II - الألف..... ١٤٧	
III - الواو..... ١٥٢	
IV - الياء..... ١٥٨	
V - نون التوكيد الخفيفة..... ١٦٥	
- ثانياً: القوافي المضللة..... ١٦٦	
I - القاء..... ١٦٦	
II - الكاف..... ١٧٢	
III -ميم الجمع..... ١٧٥	
IV - النونات النحوية المتحركة..... ١٧٧	
- المبحث الثالث: البناء الفني للقافية..... ١٧٩	

١٨٠	- أولاً: البناء الصوتي
١٨٥	I - القوافي المعجبة
١٨٦	١ - الرويات الشريفة القوية
١٨٨	أ- اللام
١٩٠	ب - الميم
١٩١	ج - الراء
١٩٣	د - الدال
١٩٤	هـ - الباء
١٩٦	٢ - القوافي المستلانة
١٩٦	أ - المستلانة لوظيفتها النحوية: النون
١٩٩	ب - اللينة الرقيقة
١٩٩	● السين
٢٠١	●● الفاء
٢٠٢	●●● العين
٢٠٤	II - القوافي غير المعجبة
٢٠٧	١ - القوافي النفر
٢٠٧	أ- القاف
٢٠٨	ب - الضاد
٢١٠	ج - الهمزة
٢١٦	د - الحاء
٢١٧	هـ - الزاي
٢١٩	و - الطاء
٢٢٠	ز - الجيم

٢٢٢	ح - الصاد
٢٢٥	٢ - القوافي الحوش
٢٢٦	أ - الشين
٢٢٧	ب - الثاء
٢٢٨	ج - الذال
٢٢٨	د - الخاء
٢٢٩	هـ - الظاء
٢٣٠	و - الغين
٢٣٣	II - اختلال البناء الصوتي
٢٣٦	١ - التجميع
٢٥٠	٢ - الإكفاء والإجازة
٢٥٤	- ثانيًا: البناء الكمي النغمي
٢٥٨	I - الإطلاق والتقيد
٢٨١	II - الردف والتأسيس
٢٨٢	١ - الردف
٢٩٦	٢ - التأسيس
٣١٢	III - الوصل والخروج
٣١٥	IV - امتداد القوافي
٣١٦	١ - البناء الأحادي
٣١٦	٢ - البناء الثنائي
٣١٧	٣ - البناء الثلاثي
٣١٧	٤ - البناء الخماسي
٣١٧	٥ - البناء السباعي
٣١٧	٦ - البناء التساعي

- ثالثاً: البناء الكمي الإيقاعي: المتكاوس، المترابك، المتدارك، المتواتر، المترادف..... ٣٢٢
- رابعاً: القواضي والعيوب ٣٣٥
- I - الإبطاء ٣٣٦
- II - التضمين ٣٤٢
- جداول توضيحية ٣٥٧
- I - كشاف رويات اللزوم وتوزيعها حسب الأوزان المستعملة ٣٥٧
- II - كشاف رويات الدرعيات حسب الأوزان المقترنة بها مع عدد مجاريها ٣٥٨
- III - كشاف رويات السقطيات حسب الأوزان المقترنة بها مع عدد مجاريها ٣٥٩
- IV - كشاف الأبنية الكمية النغمية للقوافي في السقط والدرعيات ٣٦٠
- V - كشاف الأبنية الكمية الإيقاعية للقوافي في السقط والدرعيات ٣٦٠
- الباب الثاني: المعاني والجمال الشعرية ٣٦١
- الفصل الأول: المعاني الشعرية ٣٦٥
- البحث الأول: تشكل المعنى الشعري في المتن العلائقي ٣٧٤
- أولاً: المخزون الثقافي ٣٧٤
- I - الذاكرة الشعرية وبناء المعنى ٣٧٥
- ١ - المسلك الأول ٣٧٦
- ٢ - المسلك الثاني ٣٨٧
- II - الذاكرة العلمية وبناء المعنى ٣٩٨
- ثانيًا: صناعة المعنى ٤٠٩
- I - من المطروق الشائع إلى المخترع الطريف ٤١٠
- II - بين الصحة المنطقية واللعب الشعري ٤٢٥
- ١ - لمبة التعمية والتصريح ٤٣٣

- ٢ - لعبة المعنى الهولاني والدلالة البينة..... ٤٤٧
- ٣ - لعبة المبالغة والاعتدال..... ٤٥٧
- ٤ - لعبة التخيل والإفهام..... ٤٨٢
- أ - الاستعارات المخيلة..... ٤٨٥
- ب - التشبيهات المخيلة..... ٥٠٠
- البحث الثاني: بناء المعاني وتنظيمها في المتن الشعري العلامي..... ٥١٥
- أولاً: البناء النوعي: الأغراض الشعرية..... ٥١٥
- I - المديح..... ٥٢٠
- ١ - بين التكسب وشحن القرينة..... ٥٢١
- ٢ - بين مسالك التجويد والمزالق الفنية..... ٥٣٧
- ٣ - مقاصد المديح في شعر أبي العلاء..... ٥٤٤
- أ - المديح المبهمة..... ٥٤٥
- ب - مديح المجاملة..... ٥٤٥
- ج - مديح التزكية والاستعانة..... ٥٤٦
- د - مديح الشكر..... ٥٤٧
- ٤ - حقول المعاني المادحة في سقطياته..... ٥٤٩
- ٥ - شخصية أبي العلاء المعري في مدائحه..... ٥٦٦
- أ - الشخصية الفنية النظرية..... ٥٦٦
- ب - الشخصية الفنية العملية..... ٥٧٠
- II - الفخر والتعريض والهجاء..... ٥٧٦
- ١ - الفخر..... ٥٧٦
- ٢ - التعريض..... ٥٨٦
- ٣ - الهجاء..... ٥٨٩

III - العتاب والاعتذار.....	٥٩١
IV - الشكوى والحنين.....	٥٩٧
V - التعزية والرتاء.....	٦٠٨
١ - الاعتبار والاتعاط.....	٦٠٩
٢ - البكاء والتفجع.....	٦١٤
٣ - التأبين.....	٦١٨
٤ - التصبير والتودد.....	٦٢٦
٥ - الدعاء.....	٦٣٣
٦ - شعرية المراثي بين قوانين الصناعة وصدق الانفعال.....	٦٣٤
VI - النسيب والغزل.....	٦٤٣
١ - المنجز الغزلي في شعر الشيخ وإشكالية المفاهيم.....	٦٤٣
أ - المفهوم الوظيفي.....	٦٤٤
ب - المفهوم الدلالي.....	٦٤٧
● عنصر الزمان.....	٦٥١
●● عنصر الإنسان.....	٦٥٢
●●● عنصر المكان.....	٦٥٢
●●●● عنصر الحيوان.....	٦٥٢
ج - المفهوم الانفعالي.....	٦٥٣
د - المفهوم المذهبي.....	٦٥٥
٢ - البناء الفني الدلالي للنسيب في السقطيات.....	٦٦٣
أ - محنة العشق.....	٦٦٣
● بين الوهم والحقيقة.....	٦٦٤

٦٦٦	●● سحر الجمال
٦٧٨	●●● مزيمة العشق وقدر الوصال الممتع
٦٧٩	■ طباع الحبيبة
٦٨٠	■ ■ المشيب
٦٨١	■ ■ ■ اليأس والسلو والإزعاء
٦٨٤	■ ■ ■ ■ التناهي والاحتجاب
٦٨٧	■ ■ ■ ■ ■ العفة
٦٩١	●●●● طيف الخيال ووهم الوصال المداح
٦٩٩	ب - عي الأطلال ونأي الديار
٧٠٨	ج - معاناة التحمل
٧٠٨	● الحمول والأظمان
٧١٠	●● رحلة الشقاء
٧١٢	■ الراحلة
٧٢٠	+ الانفصالات
٧٢٢	++ الهزال
٧٢٤	++ السرعة وتحدي الموت
٧٣٢	■ ■ الفضاء
٧٣٤	+ فضاء البيد
٧٣٦	++ فضاء الظلام
٧٤٦	د - ظلم الأيام
٧٥١	٣ - ما بعد السقط
٧٥٦	VII - الزهديات

٧٥٨.....	IIX - الوصف
٧٥٩.....	١ - الوصف سقط الزند
٧٦١.....	٢ - الوصف في اللزوم
٧٦٢.....	٣ - الوصف في الدرعيات
٧٦٤.....	أ - الدرع والطبائع الأربع
٧٧٧.....	ب - الكائنات الحية: الأدميون، الحيوانات، النبات
٧٩٢.....	ج - المعقولات
٨٠١.....	د - المحسوسات
٨٠٧.....	- فهرست المحتوى

التأليف



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثالث

شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الثاني

د. محمد الدناي

الكويت

2014



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثالث

شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الثاني

د. محمد الدناي

الكويت

2014



بالتفويض من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



التدقيق الطباعي

منايف الكفري

الصف والتفويض

أحمد متولي أحمد جاسم

علاء محمود

الإخراج وتصميم الفلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: ٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤ +

فاكس: ٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٢٩ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

ثانيًا، البناء الكمي للمعاني، التنضيد والهيكلية(*)

يشارك هذا البناء البناء النوعي في توجيهه للمعاني الشعرية، لكنه يختلف عنه باهتمام الشاعر فيه بتنظيم الحيز الشعري الذي ستشغله وتوزع داخله، لا بالأغراض الذي ستولد منها، وإذ كان صوغ الجمل الشعرية داخل الأبيات بناء ثالثًا تنظمه قوانينه الخاصة به كما سنرى، فإن تداخل البنائين وتعارض قوانينهما كانا من أهم مصاعب النظم التي حرص الشعراء على تجاوزها ووقف النقد عند مشكلاتها.

I - من البيت إلى القصيدة: إشكالية الاستقلال والتعلق

يقسم الشيخ ناظرًا إلى أرسطو أبيات الشعر إلى (أربعة أضرب: بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله، وبيت فاتح وهو المبتدأ به ويعدة بيت آخر، وبيت واسط وهو الذي قبله بيت ويعدة بيت، وبيت خاتم وهو الذي يكون آخر الأبيات. وكل بيت يسأل عنه فإنه لا يخلو من أحد أمرين، إما أن يكون معناه قد كمل فيه، وإما أن يكون معناه يكمل في الذي بعده أو الذي قبله أو فيهما جميعًا...) (١)، وهو تقسيم يدل على أن البيت في تصوره النقدي للشعر - نواة لبناء دلالي مفتوح يكون فيها (أي البيت) في مرحلة أولى نهاية لنفسه، وفي مرحلة أخرى لبنة لبناء أوسع تغير فيه وجهة رصف المعاني وتوزيعها.

وقد تقصر هذه النواة فتكون شرطًا (٢) أو مصراعًا في الأبيات المنهكة والمشطورة أو الأبيات المصرعة، كما يفهم من قوله مشيرًا إلى الشعر: (ولم يأت عنها بيت من ذلك ولا مصراع) (٣)، لأن المصراعين بمنزلة البيتين (٤). والمقصود من تغير الوجهة أن الشاعر

(*) تابع/ المبحث الثاني: بناء المعاني ونظمها في المتن الشعري العلاني أولاً: البناء النوعي: الأغراض الشعرية. انظر: القسم الثالث، شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل، الجزء الأول.

(١) رسالة الملائكة: ص ١٩٧. وانظر عن تأثره بأرسطو: ما تقدم: القسم الأول، وفن الشعر: ص ٢٣.

(٢) انظر رسالة الملائكة: ص ١٩٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

(٤) انظر معجز أحمد: ص ٢٤٠.

في البناء الكمي للمعاني ينحو منحنيان: أولهما أفقي تتحكم فيه الجملة العروضية وترسم حدوده الدلالية بجعل أول البيت بداية لها وقافيتها نهايتها النظرية، ونستعير من القدماء مصطلح النظم للإشارة إلى هذا البناء الموسوم بأنه أفقي. والثاني عمودي يتداخل في توجيه دلالاته التراكم العددي والتجاور والتضام والتماسك والتكامل المنطقي، بدءاً من أبسط وحدة فيه واعتماداً عليها وهي البيت، وانتهاء عند هيكل منضد بسيط أو مركب، ونعبر عن هذا البناء العمودي بمصطلحي التضيد والتقصيد مستعارين من أبي العلاء^(١) وابن قتيبة^(٢).

ويبدو أن تأرجح البيت الشعري بين كونه نهاية البناء الأفقي وكونه ركناً في البناء العمودي، جعل العلماء والنقاد يختلفون في تحديد المفهوم النقدي الدقيق لاستقلال الأبيات والتفرقة بين ما يعاب من تعلقها بعضها ببعض وما يقبل، فقد ذهب ثلعب إلى أن أقرب الأبيات إلى عمود البلاغة ما كان صدره غير منوط بعجزه، وفُهم معنى أوله قبل الوصول إلى آخره^(٣)، وافتخر القاضي الجرجاني بأن أبيات قصائده يستقل كل واحد منها بنفسه^(٤)، وصرح المرزوقي بأن العرف في بناء الشعر (أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمناً بأخيه، وهو عيب فيه)^(٥)، ومدح الثعالبي إحدى مميزات أبي الطيب بأن الغالب على أبياتها استقلال كل واحد منها بنفسه، وفي كل ذلك ما يدل على أن أغلب النقاد كانوا يذهبون إلى أن خير الشعر ما لم يتعلق بيت منه ببيت آخر^(٦).

(١) انظر إشارته إلى تضيد ذي الرمة لبائيته: الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠.

(٢) ولنظر قوله: (وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد...). الشعر والشعراء: ٧٤/١.

(٣) انظر قواعد الشعر: ص ٨٨، وقارن هذا الرأي باستقياح قدامة استدعاء القافية والتكلف في طلبها بعد تمام المعنى (نقد الشعر: ص ٢٥٤)، وبما قاله ابن رشيق عن الاستدعاء في باب الحشو وفضول الكلام: العمد: ٦٩/٢.

(٤) انظر قوله: ترى كل بيت مستقل بنفسه... تباهى معانيه بألفاظه الغر. بتيمة الدهر: ٢١/٤.

(٥) شرح الحماسة للمرزوقي: ١٨/١.

(٦) انظر الموشح: ص ٣٦.

وقد سوغ بعضهم هذا الاستقلال في شطري البيت نفسهما إذا كان مصرعاً (لأن المصراعين بمنزلة البيتين، فكما يجوز أن يكون أحد البيتين منقطعاً عن الآخر فكذا المصراعان، وقد ورد مثل ذلك في الأشعار)^(١)، وربما ورد في غير المصراع^(٢). وعد علماء القوافي وبعض النقاد تعلق الأبيات بعضها ببعض عيباً مخلاً بالبناء الشعري سموه^(٣) التضمين والبتير^(٤) والإغرام^(٥) والسلسلة^(٦)، ووسع بعض المتأخرين شبهة هذا العيب فدعا المترسلين إلى وجوب تجنبه حتى في الكلام المسجع، ونبه على مجيئه في نثر أبي العلاء رغم علو قدره في الترسل^(٧)، لكن خبرة المتأبين والنقاد المتذوقين بصناعة الشعر جعلتهم يفرقون كما أوضحت من قبل^(٨) بين التعلق المعيب الذي تستقل فيه الأبيات بجمالها النحوية الصغرى، وتتكامل معانيها الموزعة بين الأبيات فيعد ذلك تفريعاً مقبولاً^(٩)، وبين تعلق الافتقار والاقتضاب الذي يوزع فيه ركنا الجملة الواحدة وقيوبها، أو حروف^(١٠) كلمة القافية على أكثر من بيت واحد فيكون معيباً^(١١).

وقد تبين في الدراسة المفصلة لقوافي الشيخ وتصوره النقدي لبنائها، أنه لم يصرح بما يفيد أن التضمين كان لديه من عيوب القافية، وأنه كان يعد ضمناً الاستقلال والتعلق في أبيات الشعر أصليين متكافئين في النظم لا يستغني عنهما

(١) انظر معجز أحمد: ٢٤٠/١.

(٢) انظر عيار الشعر: ص ١٣٠ - ١٣١.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ٢٥٢.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٤٦، وزجر النابج: ص ٦٨.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٤٤٣ و ٤٤٦، والصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

(٧) إحكام صناعة الكلام: ص ٢٤٤.

(٨) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٩) انظر إشارة الدماميني إلى الفرق بين التضمين والتفريع في العيون الغامزة: ص ١٠٣.

(١٠) انظر الأبيات اللامية للبنية على «إلء التعريف قافية، بينما تأتي الكلمة المعرفة في أول البيت اللاحق: الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨.

(١١) انظر تتبع الدكتور العمري لمختلف أنواع التعلق في كتابه البنية الصوتية: ص ٣٣١.

شاعر مُقَصِّد، إلا أن يتكلف فيبالغ في إظهار قدرته على صون استقلال الأبيات من التعلق بجعل هذا الاستقلال أحياناً صفة لصدور الأبيات وأعجازها، أو يفرط في تعليق بعضها ببعض حتى يحوج أحياناً أول الكلمة إلى آخرها^(١).

أما ما بعد عن التكلف من المنظوم فقد يجتمع فيه من المعاني ما يبين في البيت الواحد^(٢) المستقل، وما يستودع في البيتين^(٣)، وما يبدأ به في البيت ثم لا يعرف تمامه إلا بعد عدة أبيات^(٤). وأقوى الأبنية لدى الشيخ ما كانت الأبيات فيها مستغنية بنفسها، (فإن اجتمعت عظمت الفائدة، وإن افترقت فكل بيت منها له غناء)^(٥) كقول زهير:

ومن لا يند عن حوضه بسلاحه

يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

وكذا ما بعده من الأبيات، ف (كل واحد منها له معنى تام وفائدة كاملة)^(٦). وبدون ذلك في القوة الأبيات التي (يتصل بعضها ببعض فإن افترقت نهبت منها الفائدة)^(٧)، وأضعفها ما يبطل معنى كل واحد منها إذا انفصل عنها^(٨). ويستنتج من تنوع المصطلحات التي يصف بها الشيخ الأبيات المستقلة والمتكاملة، أنه يفرق في تصويره لتنضيد القصائد والمقطوعات بين الاتصال أو التعلق النحوي الذي يخل الانفصال

(١) انظر قول القائل في الفصول والغايات (ص ٤٤٧).

أبا بكر لقد جاء... ك من يحى بن منصور

ر الكاس فخذها من... ه صرفاً غير سمز

جة جنبك الله... أبا بكر من السو

وانظر إشارة الخفاجي إلى أن المبرد سمي ذلك المجاز. سر الفصاحة: ص ١٨٦.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٨٤.

(٣) نفسه: ص ٤٨٤.

(٤) نفسه: ص ٤٨٤.

(٥) نفسه: ص ٦٩٧ - ٦٩٨.

(٦) نفسه: ص ٦٩٧. وانظر بيت زهير في جمهرة أشعار العرب ٢٠٦/١.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ - ٦٩٩.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ - ٦٩٩.

بمعانيه المقصودة، والتعلق المعنوي الذي يسمح للمشهد بالوقوف عند آخر كل بيت مكتفياً بنهايات الجمل الصغرى، والاجتماع الذي لا يحتاج فيه الشاعر لضم الأبيات المستقلة بعضها إلى بعض إلا إلى ألفاظ يسيرة يذكرها فيلتئم له الشعر^(١).

وإذا كان استقلال البيت في قصائد الشيخ يدل على سلوكه مسلك جمهور الشعراء في النظم، فإن ذلك لا يعني أنه كان يرفض التعلق ويستضعفه إذا ما تطلبه التنضيد، فقد كشف هو نفسه في شرحه لسقط الزند عن مجيئه به في شعره^(٢) غير مبال بكونه معنوياً كما يتبين في قوله شارحاً بيت السقط:

ترى العود منها باعياً فكانه

فصيل حماء الخلف رب عيل

(وقوله: ترى العود...، معنى هذا البيت بما تقدم متعلق)^(٣)، أو كونه نحوياً يفتقر فيه المسند إلى المسند إليه وهما ركنان في الجملة لا تتم الفائدة بدونهما كما يتضح من قوله يشرح بيتي السقط:

ولقد انظر تظلني وصحابتي

والشمس مثل الأخضر المتشاوس

خيل شوامس في الجلال إذا هفت

ريح وأن ركدت فغير شوامس

(ومعنى البيت الثاني متعلق بما قبله لأن خيلاً في أول البيت فاعل تظلني)^(٤). لقد تميز ابن طباطبا من جل النقد في بسطه لمعايير عمل الشعر بدعوته الشاعر إلى الحرص على سلامة وحدة القصيدة وتماسكها، إذ أحسن الشعر لديه (ما ينتظم القول

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٢٧.

(٢) للمستغرب أن صاحب شاعرية أبي العلاء يذكر في الصفحتين ١٩٣ - ١٩٤ أن النقد لم يهتموا بعلاقة الأبيات بعضها ببعض، وأن التأمل في أشعار السقط (عله يقصد شروح أشعار السقط) لا يكاد يعثر فيها على أية إشارة إلى التضمن، بينما الحقيقة أن الشراح أكثروا من الوقوف عند أبيات السقط المعلقة. وقد صرح الشيخ نفسه بأنه علق بعض الأبيات بعضها ببعض. انظر الهامشين اللاحقين.

(٣) ضوء السقط. ورقة ٤٩ / ١ تحقيق: ص ١٤٥، وانظر ورقة ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦. وانظر بيت السقط في شروح: ص ١١٧٨.

(٤) ضوء السقط: ورقة ١٨ / ١ تحقيق: ص ٥٠. وانظر البيتين في شروح: ص ٤٠٧ - ٤٠٨.

فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخل كما يدخل الرسائل والخطب إذا انقضت تأليفها، فإن الشعر إذا أسس كفضول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا كالاشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها^(١).

ويبدو أن الشيخ في تصويره للكتابة الفنية والأدبية مطلقاً كان ينظر إلى هذه الدعوة، ويراعي أبعادها الفنية والمنطقية في ما ينجزه ويصنفه، فقد عد من مظاهر الضعف في كل كتابة عدم الجمع بين آخر الكلام وأوله، وإغفال النظر في معنى ما قيل^(٢). وقد رام ابن فضل الله العمري التلليل على قوة بيانه بانتقاء فقر من رسائله فاستعصى عليه ذلك، فأنثت رسالة بأكملها معتذراً بقوله: (وأثبتنا هذه الرسالة بجملتها لاتساقها واتفاقها، وهي كبنيان لو أخذت منه لبنة لا تنقض، وسلك أو انحل منه طاق لتداعى فيه النقض، وكعقد لو انفطرت درة منه لارفض، وكصف لو نقل منه واحد لتخلى عن البعض)^(٣).

إن التعلق لدى الشيخ لا يبدو عائقاً يخل بكمال البناء العمودي إذا أحكم الشاعر تنضيده، لأن التنضيد لديه لا يقوم على قابلية البيت للاستقلال والتعلق والاتصال والتضام فحسب، ولكن على كونه أيضاً أسلوباً في الصياغة يهدف إلى سبك المعاني في قالب دلالي، يختص بالتتامه وتماسكه الفني المنطقي أياً كانت الوسائل التي يتوسل بها الشاعر لإيجاد هذا التماسك وتقويته. ولعل في بعض عناصر عمود الشعر

(١) عيار الشعر: ص ١٣٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٠.

(٣) مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥٦.

الذي حاول ابن طباطبا والآمدي والجرجاني والمرزوقي أن يجعلوا له^(١) مفهوماً نقدياً مدرسياً، صورةً لهذا التنضيد الذي أشار إليه أبو العلاء. لقد اعتقد بعض نقاد العصر الحديث^(٢) أن افتقار القصيدة العربية القديمة إلى الوحدة العضوية التي ذكرها أرسطو كان مظهر ضعف فيها، لأن الأبيات تكون فيها مفككة غير ملتزمة بعضها ببعض فيسهل تقديمها وتأخيرها وإسقاطها، والصياغة الشعرية لديهم نقيض هذا. والنقيض الذي يختزلونه في مصطلح الوحدة العضوية يجدونه في تماسك وحدات القصيدة، واختلال دلالاتها عند أول محاولة لزحزحتها عن موقعها من البنية، وهذا الذي يعدونه مظهر الجودة والاكتمال في البناء الشعري هو نفسه ما عده القدماء تضميناً واختلالاً معيماً، وقد حاول ابن طباطبا^(٣) التنبيه على أهميته وفائدته في صناعة الشعر فلم تجد نظريته صدى لدى عشاق الأبيات المستقلة.

ولنسيية الجودة والاختلال في الاستقلال والتعلق على السواء، حاول الشيخ تجاوز ملامسات هذه الثنائية إلى وحدة التنضيد التي تجتمع فيها كل خبرات التنسيق والتأليف، مستمدة من قوة النفس الشعري الذي يجعل القصيدة تآلف عند الشاعر العربي متناغمة تناغمًا خالصاً، (قبل أن تصير وزنًا وقبل أن تصير كلمات)^(٤).

إن البناء العمودي لدى أبي العلاء نسق فني يرسم الشاعر حدوده المنطقية القصوى قبل أن ينصرف إلى مختلف بنياته الدلالية، لجمعها وضمها إلى نظائرها أو تعليقها ووصلها بعضها ببعض، معتمداً على كل أساليب اللحم المنطقي والربط النحوي التي تسعفه بها قوانين اللغة الشعرية وأنظمتها. وإذا كان الحذف والإسقاط

(١) انظر علي التتالي: عيار الشعر: ص ٢٠، والموازنة: ١٢/١، و١٨، والوساطة: ص ٣٣، وشرح الحماسة: ٨/١.

(٢) انظر مثلاً كارل بروكلمان (تاريخ الأدب العربي: ٦١/١)، وشوقي ضيف (النقد الأدبي الحديث: ص ١٥٤)، ويوسف خليف (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص ٢٦٢)، ويدوي طبانة (معلقات العرب: ص ٤٠٢)، وسيد حنفي حسنين (الشعر الجاهلي: ص ٢٨)، وانظر الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. ص ١٤٨.

(٣) انظر عيار الشعر: ص ١٣١.

(٤) التماسه عزاء بين الشعراء: ص ١٥٤.

يعد كما سنرى سبيل الشاعر أو الناقد إلى اختبار مدى قوة التماسك الداخلي الذي يقود إليه التعليق والوصل، فإن براعة الاستهلال تعد الأسلوب الذي يكشف عن أن تماسك النسق يمكن أن يظل قويًا حتى عندما يخفي التعليق، وتكون الأبيات كلها مستقلة بعضها عن بعض.

II - من التنضيد إلى الهيكلية: امتداد التقصيد والتقطيع

تبدو الهيكلية في الشعر العربي النهاية النظرية التي ينتهي إليها تنضيد المعاني، وتبدأ معالمها في البروز عندما يأخذ الشاعر في التحول إلى المزاجية بين رصف الأبيات ولحمها، وبين بناء الوحدة أو الوحدات الدلالية الكبرى وتوزيعها لإنجاز المقطوعة أو القصيدة.

وإذا كان بناء التقطيع والتقصيد يظهر لدى كل شاعر سابق لأبي العلاء، على مستوى المقطوعة أو القصيدة في ديوانه الوحيد الذي يضم كل منجزه الشعري مُقَصِّدًا كان أم مُقَطَّعًا، فإن ذلك قد تجاوز في متن الشيخ - متأثرًا بتحولات الإنجاز - المقطوعة والقصيدة ليتحقق على مستوى كل ديوان من دواوينه، وهي ظاهرة جديدة ارتبط تاريخها بمنجز أبي العلاء.

وأقصد بذلك أنه نحا في بعضها منحى تقصيديًا يعتمد على التركيب، وفي بعضها الآخر منحى تقطيعيًا يقوم على التنضيد، أو يتأرجح بينهما^(١) داخل الهيكل البسيط الموحد، ولذا نعتبر دراسة البناء العمودي في منجزه الكبير دراسة لنموذجية البناء المرتبطة بكل ديوان قبل أن تكون دراسة للقصائد والمقطوعات، متوسلين إلى ذلك بتتبع بعض آليات التنضيد والهيكلية التي لجأ إليها الشيخ لبناء ما لم يَخُصْ من دواوينه، وأعني السقطيات واللزوميات والدرعيات.

(١) أي بين التقصيد والتقطيع.

١ - بناء السقطيات: ينفرد سقط الزند كما تبين بأنه الديوان الذي انتسب به الشيخ إلى الشعر المجود وأكانيبه غير مبال بسلطة الأخلاق وأحكامها، وتختص قصائده بأنها كانت ثمرة لتبائيه الفني وانتسابه إلى مذهب القصيدة الببوية الحضرية التي ورثها عن صفييه أبي تمام وأبي الطيب، ولذا يعد بناء السقطيات لديه الصورة المثلى التي يمكن أن ينتهي إليها الشعراء المجودون في تنضيد القصائد وتقصيدها، ففاعلية الغريزة والخبرة بالتجويد لم يجدا بعد توبته من الشعر - متناً موزوناً يتلاحقان فيه فيثمران ما أثمراه في مرحلة السقط لأن نبذه الأخلاقي للمديح وباقى الأغراض المشهورة في مرحلة العزلة أغناه بل منعه من أن يعود مرة ثانية إلى بناء القصائد، رغم أنه عاد في آخر حياته الشعرية والطبيعية إلى تجويد التنضيد في ديوان الدرعات، وهذا ما يجعل الحديث عن التقصيد في موزونه حديثاً ضمناً عن السقطيات، لأنها كانت الوجه المكتمل الأمل على أصول الصناعة الشعرية المجودة في منجزه الشعري الكبير.

١ - فنية التنضيد: قد يكون أطرف ما في نظرية ابن طباطبا الشعرية اعترافه وهو يخالف النقاد بدعوته الشعراء إلى المحافظة على وحدة القصيدة وتسلسل أبياتها^(١)، بوجود مرحلة نظمية أولى يكون فيها الشاعر مجبراً على بناء الأبيات مستقلة، (فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلماً جامعاً لما نشئت منها)^(٢)، وهو بذلك يسلم بوجود نوعين من الأبيات: أبيات مستقلة المعنى تكون هي الأصل في النظم، وأخرى كالزائدة تكون وظيفتها مجرد التوفيق والجمع بين الأولى لتشتتها.

(١) عيار الشعر: ص ١٣١ .

(٢) نفسه: ص ١١ .

وإذا كان قد ربط هذا الاستقلال بالمرحلة السابقة لإخراج القصيدة إلى المتلقي، فإن حقيقة المتن الشعري العربي تؤكد أن الأبيات المستقلة تظل لدى جل الشعراء أصلاً ثابتاً في النظم جُمِعَ إلى التعلق أم لم يُجَمَّع. ويبدو من تتبع البطليوسي والخوارزمي للأبيات التي وردت في السقطيات معلقة بما قبلها أو بعدها، ووقوفهما عندها في شرحهما للسقط، أنهما كان يعدانها هي الاستثناء في البناء بالقياس إلى ما ورد منها مستقلاً بنفسه، وإن كان الشيخ قد جعل الاستقلال والتعلق نظرياً أصليين شبه متكافئين^(١) في الكتابة الشعرية.

إن الجامع الأول لمعاني المقطوعة أو القصيدة لدى الشيخ هو الحزام المنطقي المحكم الذي يقيد به حقول المعاني ذهنياً عند بدء النظم مراعيًا المقام والمقصد، فيمنعها من أن تند أو أن يتسلل إليها ما يستعصي إلتئامه بها، ويمكن أن نحصر أساليب التنضيد في سقطياته في ثلاثة أنماط كبرى: الإغناء واللمح والتعليق.

• الإغناء: والمقصود به - حسب اصطلاح الشيخ نفسه - جعل البيت ذا غناء يضمن استقلاله بمعناه، مع قابليته لأن يجتمع مع غيره اجتماع تجاور لا اجتماع تعلق واتصال، لعدم وجود رابط ملفوظ يلحمها كما يتضح من قوله:

فلا وأبيك ما أخشى انتقاصاً
ولا وأبيك ما أرجو ازدياداً
لي الشرف الذي يطأ الثريا
مع الفضل الذي بهر العباد
وكم عين تؤمل أن تراني
وتفقد عند رؤيتي السواد
ولو ملأ السها عينيه مني
أبر على مدى زحل وزاد

(١) لأنه وإن عد استقلال الأبيات قوة في البناء، لا يعد تعلقها بعضها ببعضاً فيه. انظر ما تقدم في الصفحات القرينة.

أقل نوائب الأيام وحدي

إذا جمعت كتائبها احتشادا^(١)

فهذه الأبيات المستقلة بمعانيها يمكن أن تروى بتغيير ترتيبها الرواية التجريبية الآتية أو أية رواية أخرى، أو يحذف بعضها، فلا يتأثر بناء المقطع ولا دلالتها الفخرية النمطية:

لي الشرف الذي يطاء الثريا

مع الفضل الذي بهر العبادا

أقل نوائب الأيام وحدي

إذا جمعت كتائبها احتشادا

ولو ما السهى عينيه مني

أبر على مدى زحل وزاد

فلا وأبيك ما أخشى انتقاصا

ولا وأبيك ما أرجو ازديادا

وكم عين تؤمل أن تراني

وتفقد عند رؤيتي السوادا

ولعل الرابط الوحيد الذي يمكن الحديث عنه في الإغناء هو الرابط الذهني المنطقي الذي يستخلص من وحدة المقصد والغرض، كأن تكون المعاني فخراً أو مدحاً أو غزلاً أو وصفاً لموضوع بعينه، لكن ما يلاحظه الدارس أن هذا النوع من البناء قليل نسبياً في سقطياته، وما ورد منه في ثناياها قصير محدود الأبيات لا يكاد يُعثر عليه إلا ببحث متأن^(٢).

●● اللحم: وهو منزلة وسطى بين الاستقلال والتعلق، لوجود رابط ملفوظ يُولف بين الأبيات لكن دون أن يؤثر في خصيصة الاستغناء، لأنها تظل قابلة لأن تغير

(١) س. ز. / شروح: ص ٥٦٧ - ٥٧٠ .

(٢) انظر مثلاً قوله: ولو جرت النباهة... إلى قوله: نسيت أبي... س. ز. / شروح: ص ١٣٧٤ - ١٣٨٠ .

مواقعها بالتقديم والتأخير دون أن يكون ذلك مخلًا بتكامل معانيها، وهو ما لا يتأتى إلا إذا كان الرابط الملفوظ لا يلزم بترتيب الأبيات وتعاقبها، كواو العطف الجامعة وضمير الخطاب المشترك الذي نجده في مثل قوله ناسبًا:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال
وفي النوم مغنى من خيالك محال
معانيك شتى والعبارة واحد
فزندك مفتال وطرفك مفتال
وأبغضت فيك النخل والنخل يانع
وأعجبني من حبك الطلح والضال
وأهوى لجراك السماوة والقطا
ولو أن صنفيه وشاة وعذال
حملت من الشاميين أطيّب جرعة
وأنزرها والقوم بالقفر ضلال
يلوذ بأقطار الزجاجاة بعدما
أريقت لما أهديت في الكثر أمثال
فسقيًا لكاس من فم مثل خاتم
من السر لم يهمم بتقبيله خال^(١)

فالأبيات تبدو ملحمة ملتزمة بعضها ببعض لأن الضمير يتجه فيها كلها إلى مخاطبة نفس المحبوبة، إلا أن التثامها لا يمنع من تغيير ترتيبها، فإذا نحن استثنينا البيت الأول الذي يفرض تقدمه التصريح لا المعنى، أمكن ترتيب الأبيات الترتيب المقترح الآتي أو غيره دون أن نحس بأي تغير في المعنى أو اضطراب:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال
وفي النوم مغنى من خيالك محال

(١) نفسه: ص ١٢١١ - ١٢١٨.

حملت من الشامين أطيب جرعة
وأنزرها والقوم بالفقر ضلال
معانك شتى والعبارة واحدٌ
فزنك مفتال وطرفك مفتال
وأهوى لجراك السماوة والقطا
ولو أن صنفه وشاة وعذال
وأبغضت فيك النخل والنخل يانع
وأعجبني من حبك الطلح والضال
فسقياً لكأس من فم مثل خاتم
من الدر لم يههم بتقبيله خال
يلوذ بأقطار الزجاجاة بعدما
أريقته لما أهديت في الكثر أمثال

ويتبين من سعة الحيز الذي يشغله اللحم في بناء السقطيات أنه يُعد كمياً المكافئ
الحقيقي للتعليق من حيث الإنجاز.

●●● التعليق: يتبين من أسلوب الشيخ في الإغناء واللحم أنه كان يملك خبرة
فنية عالمة بصوغ الجمل النحوية وإخضاعها لسلطة الجمل العروضية وقوانينها، وفي
مثل هذه الخبرة ما يغني الشاعر عن تعليق الأبيات بعضها ببعض، ويجنبه شبهة
وصلها إذا ما كان يعد اتصالها مظهر قصور في الشعاعية، لكن ما تكشف عنه
القراءة السريعة لأية سقطية من سقطياته أنه كان يختار اختيار القاصد الخبير الجمع
في القصيدة الواحدة بين الأسلوبين السابقين وبين التعليق المحكم، ليؤكد بذلك أنه لا
يعده عيباً في النظم إذا لم نفهم منه أنه يعده من محاسن النظم.

والتفسير الذي نجده لميله إلى هذا الأسلوب أنه كان يجده وسيلة الشاعر إلى
إحكام بناء قصائده، وختمها بخاتم يصون نظام معانيها ويمنع المنشدين والنساخ
والشراح من التصرف فيه والعبث به.

وقد أبان في زجر النابح عن أن من تأولوا عليه في لزومياته فعلوا ذلك وهم يجهلون أن ما بدا لهم منها في ظاهره أبياتاً مستقلة قد بني بناء تعليق، يحول دون تفسيره بما فسروه به وأهمين أو كائدين له، ولعله وجد في تعليق صفيه امرئ القيس بعض أبياته ما سورغ له ذلك، فقد وقف النقاد عند تأخر المفعول عن الفاعل في مثل قوله: (فقلت له لما تطى بصلبه... الأبيات)^(١)، وكذا في قوله:

وتعرف فيه من أبيه شمائل

ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا

ونائل ذا وإذا صحا وإذا سكر

ولم يجمعوا على عد ذلك اقتضاء معيياً^(٢). وقد توسل الشيخ إلى وصل ما تعلق من أبيات السقطيات واتصل بوسائل مختلفة تجعل ترابطها يتفاوت خفاء وقوة، ويتبين من مقارنة هذه الوسائل بعضها ببعض أنها لا تخرج عن الأساليب الآتية: ما يحتمل الاتصال والانقطاع، والتعلق الخفي البعيد، وتعلق التقرير والتأكيد، والتوفية والتتميم، ونظر الأبيات إلى ما بعدها وما قبلها، وتعلق التذكير والاعتراض، والاتصال النحوي والربط بالضمير العائد. فالبيت الرابع في قوله:

ذلت ما تصنع أيامنا

نفوسنا تلك الأبيات

تجني خمور الهم ما لم تكن

تجني الخمور العنبيات

أمنت يانفس صروف الردى

كانها عنك غبيات

(١) انظر ديوانه: ص ١٨، حيث يتبين أن مقول القول آتى في البيت الثاني: ألا أيها الليل.

(٢) انظر للموشح: ص ٣٥ - ٣٦ و٤٩، وقارن ذلك باستضعاف الباقلائي لنقطاع الأبيات بعضها عن بعض في شعره (إعجاز القرآن / صقر: ص ١٦٧).

رُبُّ رَمَاحٍ طَعَنْتَ فِي الْعَدَى

وهي الرماح القصبيات

يحتمل أن يكون (منقطعاً مما قبله، لأن رب تستعمل كثيراً عند الفراغ من قصة عند استئناف أخرى، ويحتمل أن يكون متعلقاً بما قبله، وتعلقه به أن يكون أراد أن خمور الهم تبلغ ما لا تبلغ الخمر العنبية...) (١). والبيت الرابع في قوله:

سَلَامٌ هُوَ الْإِسْلَامُ زَارَ بِلَادِكُمْ

ففاض على السنّي والمتشيع

كشمس الضحى أولاه في النور عندكم

وأخراه نار في فؤادي وأضلعي

يفوح إذا ما الريح هب نسيمها

شامية كالعنبر المتضوع

حسابكم عند الملك وما لكم

سوى الود مني في هبوط ومفرع

بعيد عن البيت الأول، لكنه متعلق (٢) تعلقاً خفياً بمعناه لأنه يريد أنه يحب البغداديين جميعاً لإسلامهم دون تحيز للسنّي منهم أو المتشيع، أما الخلاف المذهبي فالله وحده يحاسب عليه. وقريب من ذلك في الخفاء الأبيات المقرّرة والمؤكدّة، فقوله:

غدت تحت راح يجذب السقر مثلاً

تنسم راح بالمدير لها تسطو

متأخر ضرورة عن البيت الذي تقدمه لأنه تقرير (٣) لقوله فيه:

ويرفع إعصار من الطيب لا يرى

عليه انتصار كلما سحب المرط (٤)

(١) شرح البطلوسي / شروح: ص ٨٣٧، وانظر أبيات السقط في: ص ٨٣٦ ٨٣٧.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٥٤٦، وانظر الأبيات في: ص ١٥٤٥ - ١٥٤٦.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦١٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٦١٦.

وكذا قوله:

متى يضعفك أين أو مالاً
فليس عليك للزمن ابتهاج
معناه له تقرير في البيت اللاحق له، لأن قوله فيه:
وحبل الشمس مد خلقت ضعيف
وكم فنيت بقوته حبال

إنما يؤكد (ما تقدم في البيت الذي قبله)^(١). وشبيهه بالتقرير في التعلق التوفية
لتكلمة المعنى، لكن الافتقار يكون فيها أبين كقوله في السيف:
ترى وجوه المنايا في جوانبه
يخلن أوجه جنان عفاريتا

فهذا (البيت متم لقوله: « يمسي ويصبح في الموت مسؤولتا »)^(٢). وقد تكون
الآبيات مكتملة المعنى لكنها تفتقر إلى توفية تجنب الغرض النقصان وتبلغ به إلى
الغاية التي يجب أن ينتهي عندها، كقوله في ممدوحه:
فإن أنكرتموه بأرض مصر
فأوصافي له معكم مثال

ثم قوله بعد تعداد فضائله في ثلاثة أبيات:
دلائل مشفق يخشى ضلالا
وكيف يخاف عن قمر ضلال

فهو بهذا البيت الأخير (وَقَى الغرض وأزال اللبس والمعترض، ولولا هذا البيت
لكان المدح ناقصاً ولم يعدم عائباً وغامصاً، لأن السيد إنما يوصف بأنه معروف
غير مجهول)^(٣). ومن هذا الضرب من التعلق ما تكون التوفية فيه مكتملة لمعنى البيت

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٥٨. وانظر البيتين في: ص ١٦٥٧ - ١٦٥٨.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٦٠، وانظر البيتين في: ص ١٥٥٩ - ١٥٦٠.

(٣) نفسه: ص ١٦٧٥. وانظر البيتين في: ص ١٦٧٢ و ١٦٧٥.

السابق لا لنقصانه وافتقاره إلى زيادة تتممه، ولكن تقوية للصنعة والإغراب كقوله في
حر الهجير:

إذا الحرباء أظهروا دين كسرى
فصلّى والنهار أخو صيام
وانفت الجنادب في ضحاها
أذا أنا غير منتظر الإمام

فالبيت الثاني (وَقَى معنى البيت الذي قبله تنميماً للصنعة...) ^(١) لأنه لما استعار
للحرباء الصلاة، وصف الجنادب بالأذان إذ كانت الصلاة محتاجة إلى مؤذن يشعر
بوقتها، ولذلك ذكر الإمام لكمال المعنى. ونظر الأبيات إلى ما بعدها تعلق يستدعي في
البيت الأسبق معنى البيت الذي يليه، لكنه يمهّد له فيصير كالمفتقر إليه، ويظهر ذلك
في مثل قوله مائلاً:

فإن مناي أن يثري حصاكم
وتقصر عن زهائكم الرمالُ
وأن تعطوا خلوداً في سعود
كما خلدت على الأرض الجبال

فهو يومئ في البيت الأخير (إلى أنهم كالجبال حلماً، ولذلك استعار لهم الحصى
في البيت المتقدم ليكون ذلك بمنزلة التوطئة) ^(٢). وقد تنظر الأبيات إلى ما قبلها فيصير
معنى البيت اللاحق نتيجة لمقدمة تلزم فيلزم معها وجود بيت سابق لا يستغني عنه ما
بعده، كقوله شاكياً من ألم الغربة في بغداد:

تمنيت أن الخمر حلت لنشوة
تجهلني كيف اطمأنت بي الحال

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٦١. وانظر البيتين في: ص ١٤٥٩ و ١٤٦١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٨٠. وانظر البيتين في: نفس الصفحة.

فأنهـل أنـي بالعـراق علـى شـفا

رذي الأمانـي لا أنيس ولا مال^(١)

فالإشارة إلى نهول السكرم استعمال الفاء يجعل ذكر الخمرة مقدماً ضرورة لأنه لا يكون إلا بها، وإذا تغير ترتيب البيتين اضطراب المعنى، واستعصى تقويم اختلاله بالتأول كما هو جلي في قولنا للتجريب:

فأنهـل أنـي بالعـراق علـى شـفا

رذي الأمانـي لا أنيس ولا مال

تمنيت أن الخمر حلت لنشوة

تجهلني كيف اطمأنت بي الحال

ويتخذ التعلق أحياناً مظهر التعليل فيكون معنى البيت اللاحق معللاً لمعنى البيت الذي قبله، أو مقدمة تذكر نتيجتها قبلها، ثم تذكر مرة ثانية بعدها، ويُقوي التعلق الضميرُ العائد وفاءُ التعاقب فيصبح الترتيب غير قابل للتغير كقوله في الحمامة:

وغننت لنا في دار سابور قينة

من الورق مطراب الأصائل ميهال

رأت زهراً غَضًّا فهاجت بمزهر

مئانيه أحشاء لطفن وأوصال^(٢)

ومثل التعليل في تعلق النظر، توضيح البيت لما قبله كقوله في الشمعة:

تريك ابتسأماً دائماً وتجلداً

وصبراً على ما نابها وهي في الهلك

ولو نطقت يوماً لقلت أظنكم

تخالون أني من حذار الردى أبكي

(١) س. ز. / شروح: ص ١٢٥١.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٣٣٩ - ١٢٤٠.

فلا تحسبوا دمعي لوجد وجدته

فقد تدمع الأحداق من كثرة الضحك

فالشيخ (لما جعلها في ما تقدم مبتسمة تدرج منه إلى أن جعلها ضاحكة، والبيت الثاني بيان للبيت المتقدم)^(١).

ويبدو التعلق في بعض أساليبه واهياً في ظاهره لأنه لا يعتمد على روابط نحوية تقوية، ولكننا عندما نختبره بتغيير ترتيب الأبيات نجده أقوى من أن يسمح بذلك، ويتجلى ذلك في التعليق بالتذكير بالنبه والاعتراض النافي الذي نجده في قوله واصفاً شجاعة الممدوح وخيله:

المتقى بالخيـل كل عـظيمة

والمستبـيح بهن كل عـرمرم

ومزيرها الفـور الـذي لو سـلمت

ريـح على أـرجائـها لـم تـسلم

أو بـكر الـوسـمي يـطـلب أـرضـه

نـفـد الـربـيع وتـربـها لـم يـوسـم

لا تـسـتـبـين بـه النـجـوم تـفـائـياً

ويـلـوح فـيـه البـدر مـثـل الـدـرهم

هـذا وكم جـبل عـصاها أهـله

فـهـوت عـلـيـه مـع الطـيـور الـحـوم^(٢)

فالمجئ بهاء التنبيه واسم الإشارة في أول البيت الأخير يجعله من حيث معناه لاحقاً بالضرورة لكل الأبيات السابقة، لأن الإشارة تذكر بكل ما تقدم من المعاني المادحة وتنبه على سبقها في الترتيب، ولوحذف اسمها وصار البيت افتراضاً: (كم كم، وكم

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٨٤. وانظر الأبيات في: ص ١٦٨٣ - ١٦٨٤.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٣٣٠ - ٣٣٣.

حبل عصاها أهله... لاختنى التعلق وجاز تقديمه وتأخير البيت الذي قبله. ويتجلى هذا النوع من التعليق أيضاً في الاعتراض النافي الذي نجده في مثل قوله متغزلاً:

هي قالت لما رأت شيب رأسي
وأرادت تنكراً وازوارا
أنا بدر وقد بدا الصبح في رأ
سك والصبح يطرد الأقمارا
لست بدراً وإنما أنت شمس
لا ترى في الدجى وتبدو نهارة^(١)

فالببت الأخير اعتراض ينفي صفة البدر التي أثبتتها لنفسها بإسنادها إلى ضمير المتكلم، والنفي متأخر ضرورة لأنه لا يتصور إلا مع وجود مثبت سابق، وهي علاقة تلزم بأن يكون البيت النافي آخر الأبيات الغزلية. ويعد الاتصال النحوي أوضح أنواع التعلق لأن الافتقار يكون فيه شديداً، خصوصاً إذا اقتسم البيتان ركني الجملة فاقتضى الابتداء خبره أو الفعل فاعله كما نجد في بيتي السقط المذكورين أول هذا المبحث^(٢)، لكن هذا النوع قليل نادر في شعر الشيخ وغيره من الفحول والحقاق لقوة الاقتضاء فيه.

أما تعلق القيود بالأركان وما أشبه ذلك من أضرب الاتصال النحوي فتبدو غير قليلة في سقطياته، كتعليق شبه الجملة بالفعل «مسح» في قوله:

لعلك يا جليد القلب ثان
لأول ماسح مسح البلادا

(١) س. ز/ شروح: ص ٦٥٢.

(٢) قوله: ولقد أظن تظلني وصحابتي... والشمس مثل الأخضر المتشاوس

خيل شوامس في الجلال إذا هفت... ربح وإن ركبت فغير شوامس . س. ز/ شروح: ص ٤٠٨.

وقد نبه الشيخ نفسه على هذا الافتقار بقوله: (ومعنى البيت الثاني متعلق بما قبله، لأن خيلاً في أول البيت فاعل تظلني).

ضوء السقط: ورقة ١٨ / تحقيق: ص ٥٠.

بعيس مثل أطراف المداري

يخضن من الدجى لما جمادا^(١)

أو التعليق بحروف العطف كقوله:

إلام وفيم تنقلنا ركب

وتأمل أن يكون لنا أوان

فنجزيها على الحسنى وأهل

لما ظننت خلائك الحسنان

فالبيت (الذي أوله: فنجزيها، معلق بالذي قبله)^(٢). ويتضح من تتبع مختلف أساليب التعليق النحوي في السقطيات إن الربط بالضمير العائد مستتراً وظاهراً كان الغالب عليها، لغلبة استعماله في الأبنية النحوية العربية وسهولة الربط به، كما يتبين من وصفه لنار الفتنة في البادية:

هات الحديث عن الزوراء أو هيتا

وموقد النار لا تكري بتكريتا

ليست كنار عدي نار عادية

بأنت تشب على أيدي مصاليثا

وما لبيني وإن عزت بربتها

لكن غذتها رجال الهند تربيتا

أنكت سرنديب أولها وآخرها

وعونتها بنات القين تسميتا

حتى أتت وكأن الله قال لها

حوطي الممالك تمكيناً وتغبيتا^(٣)

(١) س. ز. / شروح: ص ٧٨٣ - ٧٨٤.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٥٥٣ - ١٥٥٨.

لكن هذه السهولة تصبح أحياناً تداخلاً تلتبس فيه العودة على المتلقي فيشكل المعنى المعلق كما أشكل في قوله:

إذا سئموا الرجال فكل غر
يرى صرعائه خلس اغتنام
كان جفونه عقدت برضوى
فما يرفعن من سكر المنام
لو أن حصى المناخ مدى حداد
أزارتها النحور من السام

(فالضمير المستكن في أزارت للليل وإن لم يجر لها ذكر... ولكن ذكر الرجال في البيت المتقدم بمنزلة ذكر الليل، وأما الضمير البارز في أزارتها فهو للحصى)^(١).
إن الغنى الذي يكشف عنه تعدد أساليب التعليق واللحم والإغناء في السقطيات يدل على أن الشيخ تحلل من كل القيود النقدية التي كانت تحصر جماليات التنضيد في الأبنية التي تكون فيها الأبيات مستغنية بنفسها عن غيرها، لكن هذا التحلل لا يعني أنه كان يجعل لكل قصيدة بناء متجانساً لا يأتي فيه بأكثر من أسلوب واحد، ففنية التنضيد لديه كانت تقوم على الجمع في القصيدة الواحدة بين مختلف أساليب البناء الممكنة، ولذلك نجدها تتداخل متكاملة في سقطياتها فتجعلها بناء مضرساً يعلق بعضه ويلحم بعضه الآخر أو يُغنى^(٢).

وقد كان لهذا التداخل أثره الواضح في تلقي القراء والشرائح لسقوط الزند عند ما راجع الشيخ معانيه وأعاد إخراجها في مرحلة القطيعة الشعرية، فتوبته الأخلاقية من الشعر جعلته كما أوضحت من قبل يعود إلى السقطيات ليحذف من أبياتها عند إملائها بعض ما صار يبدو له لجرأة معانيه منافياً للفضيلة، لكن إحساس المتلقي

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٥٨. وانظر الإبيات في: ص ١٤٥٦ - ١٤٥٧.

(٢) يبدو أن تصور القرماتاني للبناء الشعري كان ينظر إلى ما انتهى إليه أبو العلاء. انظر المنهاج: ص ٢٨٨، ٢٩٠.

بمواطن الحذف ظل رهيناً بالأسلوب الذي نضد به معاني قصائده، فما بني منها على التعليق والاتصال ليصان من عبث النساخ والرواة كان يضطرب، ويفقد تماسكه لأننى حذف يلحقه فيظهر للمتلقي اضطرابه، وقد أحس شراح السقط بذلك فنبهوا عليه بما يدل على أنهم عجزوا عن أن يتأولوا للبناء وجوها تبعد شبهة الحذف، ونجد هذا التنبيه في مثل قول الخويي شارحاً بيت السقط:

ومهما يكن يحسبه حقاً على الندى

فيغفو على أمواله بالغوائل

(حذف ههنا بعض أبيات القصيدة، إذ هذا البيت منقطع عما قبله)^(١). ونجده

أيضاً في قول البطليوسي يشرح قول الشيخ:

أخير جار عن طرق الأوالي

فحار وأخر الشهر السرار

: (وهذا البيت لا يلتئم بما قبله التئاماً صحيحاً، لأن أبا العلاء أسقط أبياتاً كانت

قبله لما كان فيها من ذم هذا المذكور)^(٢).

وقد حرص الخويي وهو يقف عند بعض مظاهر الاختلال الدلالي الذي نشأ عن الحذف، على أن يحذر المتلقي غير الخبير بشعره من أن يعد الاضطراب الطارئ قصوراً أصلياً في شاعريته، ويذكره بأن إسقاط بعض الأبيات صار عادة له في المرحلة المتأخرة لإملاء السقطيات، كما يتبين من قوله يشرح بيت السقط:

ونقنص أم الخشف ما أبهت لها

فتحدث عنها نبوة وفارار

: (ترك ههنا بعض أبيات القصيدة ولم يدونها وهذا عادته، ربما يحذف بعض

الأبيات من أثناء القصائد رغبة عن ذكرها فتبتر ولا ينتظم السياق، ومن لم يآلف من

(١) التنوير: ٢٠/٢. وانظر البيت في س. ز. / شروح: ص ١٠٧٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨١٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

عادته ذلك ربما لا يجد تناسباً بين الأبيات في المعنى فيتهم طبعه، وإنما ذلك لحذف المدون بعض الأبيات كما في هذا الموضع^(١).

وإذا كان التعليق قد سمح لنا بأن نكتشف مواطن الحذف ونعرف أن الصورة التي وصلتنا للسقط ناقصة عن الأولى، فإن تأثير الإسقاط والحذف في الأبيات المغناة والمحومة كان معدوماً لأن قابليتها للاستقلال جعل معانيها لا تختل فتنبئ بما لحقها.

ب - جماليات التقصيد والتقطيع: من بين المصطلحات التي اطردها تداولها في الدرس النقدي القديم دون أن يجمع النقاد على تحديد مفهومها الدقيق مصطلحاً قصيدة ومقطوعة، فكثرة استعمالها في المصادر القديمة يوحي بأن كل واحد منهما كان يحيل على مفهوم نقدي واضح يتمثله كل من يستعمله أو يسمعه، لكن الوقوف عند بعض الدلالات التي يحملانها يكشف عن أن حقليهما الدالين يتسعان في الاستعمال حتى يبيها، وإن كان إبهامهما يعود إلى تعدد ما قد يفهم منهما من معان متداخلة لا إلى كونهما من المستغلق العويص.

فمصطلح قصيدة يستعمل للدلالة على مفهوم مناقض لمفهوم المقطوعة، ويعني أحياناً المنظومة الواحدة التي يقولها الشاعر في مناسبة ما، وقد يعني ما بني على الأوزان الجزلة التي تكثر أسبابها وأوتادها، أو ما كثرت أبياته. ويستعمل مصطلح مقطوعة للدلالة على ما بني من الشعر على أبيات قليلة، وقد يعني قسمًا مقتطعًا من القصيدة، والقطعة قد تعني المنظومة.

والملاحظ أن كثرة الأبيات وقتلتها تكاد في كل ذلك تكون هي المعيار المحكم، وهو معيار يجعل للمنظومة مفهوماً كمياً تراكمياً، فإذا بلغت سبعة أبيات أو عشرة وجاوزتها ولو ببيت واحد سميت قصيدة^(٢)، وإذا وقفت دون هذا العدد كانت مقطوعة.

(١) التنوير: ١٣٣/١. وانظر البيت في س. ز. / شروح: ص ٦٣٤.

(٢) العدة: ١٨٨/١ - ١٨٩.

ويبدو أن هذا المفهوم رغم شهرته كان وصفاً سطحياً لحقيقة التقصيد والتقطيع، بعيداً عن الفهم الشعري / النقدي الذي كان الشعراء يصدرون عنه في بناء القصائد والمقطعات.

● حقيقة التقصيد: يبدو- حسب ما استطعت الاطلاع عليه أن ابن قتيبة الذي لم يسند كلامه إلى شيخ مسمى كان أول من أحس بقصور المفهوم الكمي التراكمي بالقياس إلى فهم الشعراء لحقيقة التقصيد والتقطيع، فقد جعل للتقصيدة مفهوماً هيكلياً دلاليّاً من خلال ربطه التقصيد بتعدد الحقول الدلالية^(١)، وتركيب الشاعر لها داخل قالب منظم يتكامل فيه التراكم الكمي والامتداد الهيكلي النمطي.

والنمطية المركبة التي يصفها ابن قتيبة بناء نظري راسخ في الشعرية العربية القديمة تصوراً وإنجازاً، بغض النظر عن الاستثناءات التي تؤكد رسوخ هذه النمطية، وعن التغيرات الموقعية التي تتيحها حرية توزيع بعض المعاني داخل الهيكل، وليس التقطيع والتقصيد إلا استثماراً لهذه النمطية من خلال هيكله القالب النظري هيكله تقوم على أحادية دلالية وبساطة تنتج المقطوعة، أو على تكامل عدة حقول وأغراض تتفاعل دلاليّاً وهيكلياً لتكون في مجموعها المركب ما يوسم في الدرس النقدي بالقصيدة، وهذا ما يجعلها من حيث المفهوم أكبر من أن تعرف بعدد أبياتها المتراكمة، فالقصيدة ليست أبياتاً موزونة مقفاة تتلاحق في نفس المنظومة فحسب، ولكنها نتاج لتجمع المعاني المكونة لكل حقل أو غرض مستقلة بنفسها في وحدات دلالية كبرى واسعة، تنتمي من حيث الموقع حسب توزيعها إلى واحد من الأقسام الثلاثة المكونة نظرياً لكل بناء مقصد، وأعني النسيب المقدم والمتن والخاتمة.

وقد ظل هذا الهيكل في الشعر القديم نموذجاً فنياً تتعلق به غرائز الشعراء وتعيد إنتاجه عند بناء القصائد، وعندما شكك أبو نواس في جدوى هذا النموذج

(١) انظر مقدمة الشعر والشعراء: ٧٤/١ - ٧٥.

أدت الصرامة النقدية التي ووجهت بها نظريته إلى أن أصبح الهيكل المركب بناء يلزم الشعراء عمومًا في قصائد المديح، ويستهوئ شعراء التبادي باعتباره الصورة الفنية المثلى للتقصيد الموجود.

وقد جعل الشيخ هذه الصورة أصلًا في بناء أشعار السقط لتباديه وسلوكه فنيًا مسلّك شعراء التيار البدوي الحضري المادحين، من خلال نظمه مدحًا كثيرة كانت في جلها لشحد الفريضة كما قال أو للمجاملة الاجتماعية، فالسقطيات إذا ما نحن استثنينا المقطوعات المعودة قصائدُ أخضع الشيخ بناها لهيكل مركبة تحرك خلالها من فاتحة القصيدة إلى بورتها الدلالية فنهايتها، موزعًا معانيها الشعرية على مقدمتها ومتنها وخاتمتها، وناحيًا في توزيعها كجل الشعراء المقصدين منحين: أولهما موقعي يراعي التعاقب في بناء أقسام الهيكل فيقدم النسب على الغرض / البؤرة، ويتحلل منه^(١) في بناء الحقول الفرعية لكل قسم فيقدم بعضها في قصائد ويؤخره في أخرى، مؤكدًا بذلك أن الشاعر غير ملزم بالتمسك بنظام واحد في بنائها كما اعتقد بعض النقاد.

فابن قتيبة كان قد صرح بأن مقصد القصيد إنما بدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ليجعل من ذلك سببًا إلى ذكر المعشوقة الطاعنة عنها مع أهلها، فيبكي ويشتاقل ليميل القلوب والأسماع إليه، فإذا أحس بأنها مالت إليه خرج إلى ذكر الرحلة ومشاقها ليوجب على الممدوح المخاطب بالقصيدة حق المكافأة بعد سماع المديح^(٢)، وهو بذلك يجزم بأن النسب المقدم في القصائد يبنى على البدء بوصف الأطلال وتصوير محنة العشق قبل أن ينهى بوصف عناء الرحلة على الناقة في لجج الرمال والسراب والظلام، وذهب ابن طباطبا إلى ما يشبه هذا حين ذكر أن وصف الفياقي والنوق يأتي بعد وصف الديار والآثار^(٣).

(١) أي من التعاقب.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ٧٥/١.

(٣) عيار الشعر: ص ١٢.

لكننا عندما نعود إلى قصائد السقط نلاحظ أن ترتيب حقول النسيب^(١) فيها لا تتقيد بهذا النسق التعاقبي الذي يشير إليه الناقدان، فهو يستهل نونيته الوافرية^(٢) بالوقوف على الطلل ثم يتغزل بعد ذلك بهند النسيب الحسناء قبل أن يرحل على الناقة تحت فضاء السماء، وهذا هو نفسه الترتيب الذي ذكره ابن قتيبة. لكنه يختار في قصائد أخرى ترتيباً مخالفاً ومتنوعاً فيستهل إحدى نونيته^(٣) بالغزل، ثم يتخلص منه مباشرة إلى وصف الناقة والرحلة قبل أن يخرج إلى التلميح الطللي، بينما يختار في قصيدة ثالثة^(٤) أن يبدأ بالشكوى من الدهر ثم يلح إلى أيام اللهو والغزل ليخرج بعد ذلك إلى وصف الرحلة في فضائي الليل والصحراء.

ولا يختلف الشيخ في عدم التزامه بترتيب واحد عن غيره من الشعراء المقصدين، فالنسق الذي ذكره ابن قتيبة ليس إلا واحداً من عدة أنساق ممكنة، لأن الترتيب الملائم للشعراء هو ترتيب الأقسام داخل القصيدة لا ترتيب الحقول داخل الأقسام.

أما المنحى الثاني في التوزيع فكمي توازني يحرص المقصد فيه على العدل^(٥) بين كم الأقسام غير مخل بتمائلها وتناسبها في الطول والقصر، إلا أن يكون قاصداً إلى ذلك لتوجيه المتلقي نحو دلالة بعينها في الخطاب كما سيتبين في بعض قصائد الشيخ.

وقد عد النقاد اختلال التوازن الكمي بين أقسام القصيدة بأن (يكون النسيب كثيراً والمدح قليلاً)^(٦) عيباً من عيوب البناء، وردوا ذلك إلى أن المدح لا يرضى بأن يكثر الشاعر في قصيدته من أبيات النسيب فلا يبلغ المدح حتى تذهب لذادة الشعر

(١) انظر تفصيل القول فيها في ما تقدم من هذا الفصل.

(٢) قوله: معان من أحيتنا معان. س. ز. / شروح: ص ١٧٢.

(٣) قوله: لعل نواها أن تربع شطونها... س. ز. / شروح: ص ٨٨٩.

(٤) قوله: علاني فلن بيض الأماني... س. ز. / شروح: ص ٤٢٥.

(٥) انظر قول ابن قتيبة: (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام). الشعر والشعراء:

٧٥/١.

(٦) العدة: ٢٣٢/١.

ورونقه^(١). لكن التحذير النقدي من إطالة النسيب بالقياس إلى المديح لا يعني أن عكس ذلك بالتقليل منه وإطالة المديح يكون محموداً، فقد مدح أحد الشعراء نصر بن سيار بمنظومة (فيها مائة بيت نسيباً وعشرة أبيات مديحاً، فقال له نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فانشده:

هل تعرف السدار لام عمرو

دع ذا وحبر مدحة في نصر

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك ولكن بين الأمرين^(٢).

ويستثنى من ذلك صورة ثالثة لاختلال التناسب الكمي قد تكون مقصورة على أشعار الشيخ، وأعني القصائد التي بناها مكتملة متناسبة الأقسام في مرحلة الانتساب إلى الشعر، ثم أحل بنائها في مرحلة التوبة لغاية فكرية أخلاقية، بإسقاط ما بدا له منافعاً للفضيلة من أقسامها كما نجد في كثير من المقدمات النسيبية التي حذفت متونها وأغراضها، لتضمنها معاني أجبره تقيده المتأخر بمعايير الأخلاق على رفضها. ولعل من ذلك لاميته في مدح وائلي من أولاد سلالة سيف الدولة:

ليت الجياد خرسن يوم جالجل

ورزقن عقلاً في ثنائف عاقل

فمجموع أبيات هذه المدحة ١١ بيتاً، لكن المعنى المادح الوحيد الذي جاء فيه كان متضمناً في قوله في آخر أبياتها:

لا تأمنن فوارساً من عامر

إلا بنمة فارس من وائلي^(٣)

(١) العمدة: ١٣٣/٢.

(٢) نفسه: ١٣٣/٢.

(٣) انظر القطعة كلها في س. ز. / شروح: ص ٧٣٦.

أما الأبيات العشرة التي قبله فقد خصصت كلها للنسيب، وهو اختلال^(١) في توازن الأقسام لا يمكن لأي ممدوح أن يستسيغه ويقبله، لخروجه بالقصيدة عن المعايير الفنية التي تبنى عليها الأماديع وابتعاده بها عن الغاية الاجتماعية التي تسعى إليها، ولذا يظل المرجع الفني للتقصيد في سقط الزند هو الهيكل المركب المتوازن الذي تقسم السقطية بالنظر إليه افتراضاً أو إنجازاً إلى نسيب مقدم ومتن وخاتمة.

■ النسيب المقدم: قد يكون من أهم ما تختص به المقدمة دون باقي أقسام القصيدة في سقط الزند تميزها بحقولها الدلالية الثابتة^(٢) التي تجعلها نسيباً وتجعل المفهوم الوظيفي الاستهلاكي واحداً من مفاهيمه. ورغم كون النسيب أصلاً ثابتاً في التقصيد لم تكن حقوله كما أوضحت تخضع لترتيب واحد في كل القصائد، بل إن الشيخ كثير من المقصدين كما ن يتجاوز حرية الترتيب إلى حرية التجميع، فبينما نجده في بعض السقطيات يبني المقدمة من حقول النسيب الأربعة مجتمعة أي العشق والطلل والرحلة وشكوى الدهر، نجده في أخرى يقلص امتدادها مكتفياً بثلاثة حقول فقط كما هو بين في رائيته (يا ساهر البرق أيقظ راقداً السمر...) (٣) التي ذكر فيها الديار وتغزل ورحل على الناقاة متخلصاً إلى المدح دون أن يشكو الدهر. ويكتفي أحياناً بحقلين يتخلص بعدهما إلى المديح كما نجد في سينيته (لولا تحية بعض الأربع الدرس...) (٤)، فقد ذكر الديار والحببية في أبيات ثلاثة ثم خرج إلى المدح في البيت الرابع دون أن يصف الناقاة والصحرَاء أو يتظلم من الدهر. وقد يستغني بحقل واحد عن باقي الحقول كقوله مادحاً بعض الشعراء:

أشفقت من عبء البقاء وعابه

ومللت من أري الزمان وصابه^(٥)

(١) انظر شرح البطليلوسي / شروح: ص ٨١٢، حيث الإشارة إلى أن أبا العلاء أسقط أبياتاً في ذم الملك الذي أساء إلى ممدوحه الشاعر الفارس ابن جليات، وهي إشارة تفسر اختلال التوازن بين النسيب المقدم والمتن نتيجة سقوط أبيات التعريض.

(٢) انظر مبحث النسيب حيث الحديث للفصل عن مختلف مكوناته الدلالية. ما تقدم: القسم الثالث.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١١٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٦٨٩.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٧١٥.

فالنسيب في القصيدة مبني على حقل واحد هو الشكوى من الزمان^(١)، وقد تخلص منه إلى المديح دون أن يذكر الحبيبة والطلل والناقة. ولا يعد هذا التحول من ذكر الحقول الأربعة مجتمعة إلى الاكتفاء بواحد منها إخلالاً بوظيفة النسيب ومفهومه الدلالي المركب، لأن كل حقل منه يختص كما أوضحت من قبل بكونه يجمع بين خاصية الغناء والاستقلال وبين القابلية للتكامل مع الحقول الأخرى.

ويبدو أن حرية الشاعر في تجميع حقول النسيب والاستغناء عن بعضها أو تغيير ترتيبها، كانت عرفاً فنياً سمح له بأن يعيد تشكيل جماليات التقصيد للابتعاد بالقصيدة عن رتابة البناء الواحد المكرور، لكن ما يبدو حرية في البناء قد يصبح أحياناً نوعاً من الخطاب الاجتماعي ومحاولة لإخضاع البناء الفني لسلطة المقام الخارجي حين يضطر الشاعر إلى أن يحترز في مبادئ بعض قصائده (مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشئت الألاف ونعي الشباب وئذ الزمان، لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني)^(٢).

وقد يبالغ الشيخ في تقليص كم الحقول ومعانيها حتى تصوير المقدمة النسيبية مختزلة في بيت واحد، يعلن فيه زهده من الحبيبة وظيفها ليتخلص متعجلاً إلى المديح:

هو الهجرُ حتى ما يلُم خيالُ

وبعض صنود الزائرين وصالُ

فئى تقصر الابصار عن قسماته

ولا ستر إلا هيبة وجلال^(٣)

وقد تختزل في نصف بيت يعلن فيه ارعواءه وعودته إلى رشده، ليتخلص في الشطر الثاني إلى مدح الفارس الذي تصدى لهجمات الروم:

لقد أن أن يثنى الجموح لجام

وأن يملك الصعب الأبى زمام

(١) انظر في علاقة الشكوى من الدهر بالنسيب: القصيدة عند مهيار: ص ٣١٩ وما تقدم: القسم الثالث.

(٢) عيار الشعر: ص ١٢٦.

(٣) س. ز. / شروح: ١٠٤٦.

أيوعدنا بأروم ناس وإنما

هم النبت والبيض الرقاق سوام^(١)

وربط اختزال النسيب بالارعواء والزهد في الوصال خطوة فنية أخيرة نحو الغاية القصوى التي يبلغها النسيب المقلص في سقطيات الشيخ، ليختفي ملفوظه باختفاء حقله الأربعة ويصبح قسمًا مفترضًا غائبًا وظيفي الاختفاء، وأعني بذلك أن حضوره يكون سلبياً لتحول معانيه إلى دلالات منفية يستحضرها الشاعر نقدياً، ثم يعطل فاعليتها الشعرية عند الإنجاز ليبرز المتن ويضخم دلالات القصيدة / الغرض.

وقد صرح بعض الشعراء المتباينين بما يعد تفسيراً نقدياً للتخلي عن المقدمات النسيبية في بعض ضروب التقصيد، فأبو الطيب ينكر النسيب في بعض المدائح ويراه غير ملزم للشاعر إذا بهره المدوح بفضائله وسجاياه فأنساه جمال المعشوق^(٢)، والمأموني يحس بأنه يجد في مدح ممدوحه نفس المتعة التي يجيدها في التغزل بالحبيبة، فيستغني به عن نسيب القصيدة ويحل محله معاني المديح:

قد وجدنا خطى الكلام فساحا

فجعلنا النسيب فيك امتداحا^(٣)

ويطرب مهيار الديلمي إعجاباً بفضائل ممدوحه، فينتهي إلى أن مدحه له أنفس من أن يضيق عليه بتشبيب:

ومن شهود طربي إليكم

أنني تركت للمديح الغزلا^(٤)

أما في قصائد الرثاء فإن الخرس والسكوت عن النسيب يكون أول ما يعبر به الشاعر عن مواساته لأهل المراثي في محنتهم^(٥). ويعتبر تسفيه الشيخ للعشق في بعض السقطيات لاحقاً بهذا التعليل النقدي، كقوله في مطلع إحدى ميميائه:

(١) س. ز/ شروح: ص ٦٠٢.

(٢) انظر قوله: إذا كان مدح فالنسيب للمقدم... أكل فصيح قال شعراً مقيم. ديوانه: ٦٩/٤.

(٣) يتيمة الدهر: ١٦٩/٤.

(٤) ديوانه: ٢٠٦/٣.

(٥) انظر قول مهيار: فالיום أشكرك الصنيع مراثياً... خرس للشبب عندها والغزل. ديوانه: ٣٠/٣.

أدنى الفوارس من يغير لمغنم
فاجعل مفارك للمكارم تكرم
وتوق أمر الفانيات فإنه
أمر إذا خالفته لم تندم
أنا أقدم الخالان فارض نصيحتي
إن الفضيلة للحسام الأقدم
والحق بثباع الأمير فكن له
تبعاً لتصبح بالمحل الأعظم
واستزِر بالبيض الحسان ولا يكن
لك غير همة صارم أو لهزم^(١)

ويبدو أن المصطلح القديم الذي وضعه النقاد لوصف ظاهرة الاستغناء عن النسب في بعض القصائد هو «التجديد»^(٢) أي القطع، وهو مصطلح يقابل البتر في الخطب البتراء التي كانت تستهل بدون حملة، لكن قلة استعماله جعلته يهمل فلا يكتب أن يروج في الدرس النقدي القديم، ولعل أول دارس فسر دعوة أبي نواس إلى نبذ المقدمات الطللية والنسب البدوي بأنها دعوة إلى الجدة والحدثة قد أساء فهم هذا المصطلح فجعل معناه الإتيان بالجديد وترك القديم، بينما لم يكن يقصد بوصف بعض القصائد بأنها مجددة أكثر من كونها بترت وبدئت بدون نسب ولا وصف للاطلال.

وقد أوضح ابن رشيق المفهوم الدقيق لمصطلح التجديد وإن لم يذكره بلفظه حين أورد المصطلحات النقدية المرادفة له، في إشارته إلى أن (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسب، بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مضافحة، وذلك عندهم هو الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب... والقصيدة إذا كانت على تلك

(١) س. ز. / شروح: ص ٣٢٧ - ٣٣٠.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: المجلد / مادة جدد: ١٩٣/١.

الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء... وزعموا أن أول من فتح هذا الباب وفتق هذا المعنى أبو نواس بقوله: لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند...^(١). ويتبين من تتبع بناء السقطيات أن ما جاء منها مجدداً غير قليل.

■ المتن: ويعد بؤرة القصيدة لتضمنه الغرض الرئيسي الذي قيلت من أجله، وخلافاً للمقدمة النسيبية تتحدد دلالة المتن الفنية في البناء بكونه النواة المقصدية في القصيدة لا بالحقول الدلالية الثابتة، لأن معانيه تتغير بتغير الأغراض الشعرية التي تشغله، فتكون تارة مابحة، وتارة مفاخرة أو معاتبة أو معذرة أو راثية، أو معبرة عن الحنين إلى الوطن أو مجالس الإخوان الأصفياء.

ولا يشترط في الحقول الدلالية للمتن أن ترتب نفس الترتيب كلما بنيت القصيدة على نفس الغرض، فهي كحقول النسيب قابلة لأن تقدم وتؤخر لأن الشعراء تعارفوا على أن يكون المقصد حراً في توزيعها.

وإذا كان موقع المتن الأصلي والنظري في السقطيات هو التوسط بين المقدمة والخاتمة، فإنه يكون في بعضها ممتداً متضخماً بتضخم الغرض الذي تشغله، أو مهيمناً على القصيدة كلها عند غياب النسيب والخاتمة هيمنة وظيفية للأسباب المذكورة التي علل بها بعض الشعراء ترك النسيب. وهي أسباب تجعل التضخم لا يقتصر على غرض بعينه، لأن جميع أغراض الشعر المشهورة قابلة لأن تجعل القصيدة كلها متناً إذا استدعي مقام الخطاب الشعري ذلك كما سيتضح عند الحديث عن خصوصيات التقصيد في سقط الزند.

■ الخاتمة: وهي نظرياً وانجاًراً القسم الثالث والأخير من هيكل القصيدة، وتتميز من النهاية الإنشادية بخصوصيتها الدلالية التي تجعلها حقلاً ممتداً ذا وظيفة تنبيهية، قواها الشعراء في أصل الاستعمال لتذكير المخاطب الذي يستمتع بجماليات البناء الفني بالمقصد الحقيقي الذي يختفي وراء الخطاب الشعري، إذا ما أنساه استمتاعه به المنفعة التي يبرجوها الشاعر من كل قصيدة يحبرها.

(١) العدد: ١/٢٣١.

ويبدو من القصائد القديمة أن الخواتيم فيها إذا ما ظهرت كانت مجرد معابر يتخلص فيها الشاعر من الغرض إلى إنهاء القصيدة، لكن التحول الذي عرفته صناعة الشعر لتحول النشاط الثقافي الاجتماعي للامة العربية الاسلامية جعل هذا القسم الشاحب ينمو، ليتطلب من الشاعر المجدد نفس العناية الفنية التي يوليها للمقدمة والمتن، فنجاح القصيدة الذي كان مرهوناً بنجاحه في تجويد نسيبها وغرضها أصبح مرهوناً أيضاً بتجويد خاتمتها:

يشهد لي مفتاحها وختمها

بأنني للشعراء خاتم^(١)

وقد نجم عن اهتمام الشعراء بالخواتيم أنها أصبحت قسمًا ينافس بحضوره الكمي والدلالي النسيب المقدم في تعبيره عن ذات الشاعر المقصد، والمتن في التوجه إلى ذات المخاطب لتذكيره بحق صاحب القصيدة عليه أو الاعتراف له بالصنيع والفضل، من خلال ما يتضمنه أو ينفرد به من حقول تتكامل معانيها، لتكون أغراضاً فرعية لاحقة للغرض/المتن تدعى استجداء أو استبطاء أو استنجازاً أو اقتضاء أو توعداً خفياً أو شكرًا، أو ما سوى ذلك من أشباه الأغراض. والملاحظ أن التغني بالقصائد والافتخار بها كان السبيل الذي اختاره جل الشعراء لإبراز الخواتيم وتميزها من المتن، ونجد أصول هذا التغني في مثل قول المسيب بن علس عند تخلصه إلى الميبح:

فلأهدين مع الرياح قصيدة

مني مغلفة إلى القعقاع

ترد المياه فما تزال غريبة

في القوم بين تمثّل وسما^(٢)

لكن تحول هذا المعنى إلى قسم مستقل بنفسه يختم به الشاعر قصيدته كان من نتائج بدء التأمل النقدي الواعي في صناعة الشعر وقوانينها، ولعل أول من فتح هذا

(١) بيوانه: ٢١/٤.

(٢) الفضليات: ص ٦٢.

الباب حسب ما استطعت الاطلاع عليه الكميّ في هاشمية له ختمها بقوله منبها آل البيت على جودة ما صاغه فيهم:

فدونكموها يالَ أحمد إنها
مقللة لم يالَ فيها المقلل
مهذبة غراء في غبّ قولها
غداة غد تفسير ما قال مجمل
أتتكم على هول الجنان ولم تطع
لنا ناهياً ممن يئن ويرحل
وما ضرها إن كان في الترب ثاويّا
زهير وأودى نو القروح وجرول^(١)

ويبدو نظر أبي نواس إلى هذه الخاتمة واضحاً في قوله يختم مدحته في الفضل بن يحيى:

فدونكها يا فضل مني كريمة
ثنت لك عطفاً بعد عز قياد
خليلية في وزنها قطريّة
نظائرها عند الملوك عتادي
وما ضرها ألا تعد لجرول
ولا المزي كعب ولا لزياد^(٢)

ويظل أبو تمام الشاعر الذي يعود إليه ترسيخ أسس هذا البناء الفني شبه الجديد، فهو وإن لم يكن سباقاً إلى ختم القصائد بالفخر بجودتها كان أول من جعل ذلك تقليداً فنياً^(٣) اطرد في ديوانه، فاحتذاه كثير من الشعراء اللاحقين كما يتبين من قول أبي عيسى بن الملجم في الملجم بن عباد وداره:

(١) شرح هاشميات الكميّ. ص ١٨٧.

(٢) ديوان أبي نواس: ص ٤٧٣.

(٣) انظر مثلاً قوله: خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى... ديوانه: ٩٠/١.

وهناك ابنة الفكر التي قد خطبتها
وقدم من قبل الزفاف مهورها
فإن كان للدار التي قد بنيتها
نظير ففي عرض القريض نظيرها
وإلا جررت الذيل في ساحة العلا
وقلت القوافي قد أعيد جريها^(١)
وكذا من قول السلمي في الشريف الرضي:
وخريدة عذراء رحت أزفها
ما بين الفاظ شرفن عذاب
جاءتك يحملها الجمال وربما
وقف الحياء بها بويين الباب
أهديتها خجلاً إلى متغلغل الـ
أفكار محصد مرة الآداب^(٢)

ولم يكن أبو العلاء رغم زهده في التكسب بالشعر- ليخلي سقطياته من مثل هذه
الخواتيم التي روج لها صفيه وأستاذة غير المباشر أبو تمام، ولذا نجده يفتخر في
آخر إحدى سقطياته كغيره ممن نظروا إلى قصائد الطائي بأن ما صاغه في ممدوحه
يفوق جودة ما نظمه زهير والناطقة:

تنوذ علاك شراد المعاني
إلي فمن زهير أو زياد
إذا ما صدتها قالت رجال
ألم تكن الكواكب لا تصاد

(١) بتيمة الدهر: ٢١٠/٣. وانظر في: ٢١١/٣، خاتمة قصيدة أبي العلاء الأسدي في نفس الممدوح.
(٢) بتيمة الدهر: ٤١٥/٢. وانظر في: ٣٣٤/٣ قول الخازن: وزفت حرة مدحة فخرية... تركت عبيداً وهو بعض
عبيدي.
وانظر أيضاً قول أب قاسم الخوارزمي: خدّها عروساً أتتك بكراً... لغيرك الدهر لا تحل. بتيمة الدهر: ٢٥٥/٤.

من اللاتي أمدّ بهن طبعُ
وهذهن فكر وانتقاد
ولو لا فرط حبك ما ازدهاني
إلى المدح الطريف ولا التلاذ
توري عنك السنة الليالي
كأنك في ضمائرهما اعتقاد
فإن يكن الزمان يريد معني
فإنك ذلك المعنى المراد
يكاد محين لاقى المنايا
بسيفك لا يكون له معاد^(١)

وليس المعنى الأخير إلا واحداً من هذه المعاني الشعرية الشاردة التي ساقها
مجد الممدوح إلى الشاعر. وينوع الشيخ معاني خواتيمه فيجعل بعضها تعريفاً بمذهبه
الشعري الحضري المتبادي^(٢)، وبعضها نصحاً للملوك بأن يتشبهوا بممدوحه الفارس
ويقتبسوا من بيانه، وأمرًا للشعراء بأن يجعلوا مدحهم له فريضة لا يجوز السهو عنها:
علي لاملاك البلاد نصيحة
يقوم بها ذو حسبة في قيامه
أخص بها من كل حيٍّ عميده
وأصرفها مستكبرا عن طغامه
بأن علياً كل من فاز بالغنى
فقير إذا لم يذخر من كلامه

(١) س. ز. / شروح: ص ٣٢١ - ٣٢٦.

(٢) انظر قوله: جانتك ليلية شامية... كثها بالعراق مولدها. س. ز. / شروح: ص ٨٣١.

سكنت لأرباب القريض امتداحه
كما سنُّ إبراهيم حج مقامه
فيثني عليه ضيغم بزئيره
ويثني عليه شادن بيغامه
وهذا لأهل النطق شرعي ومنهبي
فمن لم يطعني عَقْ أَمْر إمامه^(١)

أو يختار ما سوى ذلك من المعاني التي يستدعيها غرض القصيدة ومناسبتها .
وكما تتنوع الحقول الدلالية للخواتيم في سقطياته باختلاف أغراض المتن تتنوع صورها
الكمية، فتطول في بعضها لتصير قسمًا متميزًا بامتداده الكمي حتى في السقطيات
التي تضخم فيها المتن فغيب نسيبها، كما يتبين من قوله في خاتمة لاميته الطويلة:

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم
فدونك مني كل حسناء عاطل
ومن كان يستدعي الجمال بحلية
أضربه فقد البرى والمراسل
كان حرامًا أن تفارق صارمًا
يكون لما أضمرت أول فاعل
فمن صارم بالكف يُحمل كلُّها
ومن صارم يختص بعض الأنامل
فمقبض هذا السيف بون نبابه
ومقبض ذاك السيف بون الحمائل
فليت الليالي سامحتني بخاظر
يراك ومن لي بالضحي في الأصائل

(١) س. ز. / شروح: ص ٥١٦ - ٥١٨ .

فلو أن عيني متعتها بنظرة
إليك الأمانى ما حلمت بغائل
حسامك للأعمار أبرى من الردى
وعفوك للجاني أعزّ المعافل^(١)

وتتقلص في بعضها الآخر حتى تختزل أحياناً في بيت واحد فتلتبس بالمتن
وبالنهاية لقصرها، كقوله:

فلا زلت بدراً كاملاً في ضيائه
على أنه عند النماء هلالٌ
فما لخميس لم تقده عرامة
ولا لزمان لست فيه جمالٌ
وفي لمن رام المعالي بقية
وعندي إذا عي البليغ مقال^(٢)

وقد يبلغ التقلص غايته القصوى فتختفي وتغيب ليحل محلها المتن المتضخم
فتكون نهاية الإنشاد هي الإعلان الضمني بختم القصيدة، وأعني بذلك أن المتلقي
يدرك ذلك من كون النهاية الإنشادية^(٣) هي آخر ما يطرق سمعه، لا من الدلالة التي
تحملها كما هو الشأن في الخواتيم قصيرة كانت أم طويلة.

●● البناء النظري ومرونة الإنجاز: إن البناء الثلاثي كما يتبين من قصائد
السقط هيكل نظري ثابت في تصور الشيخ النقدي للتقصيد، أما الفروق التي قد تبدو
بين السقطيات في البناء وعدد الأقسام فتعد سطحية، لأن الشاعر المقصد قد يجعل
الهيكلية النظرية إنجازاً حقيقياً، فتكون القصيدة فيها معبدة تطابق صورتها النظرية

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠٨١ - ١٠٨٥.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٠٦٥ - ١٠٦٦.

(٣) انظر مبحث النهاية: ما يأتي.

بناها المنجز من خلال حضور أقسامها الثلاثة كلها أي النسب والمتن والخاتمة، أو تكون مجددة لا نسيب لها أو منهاء لا خاتمة لها أو مجددة منهاء، فينقص بناؤها المنجز عن الصورة النظرية التي تظل في التعبيد والتجديد على السواء حاضرة حضوراً نظرياً افتراضياً.

ولا يعد هذا النقصان إخلالاً بالتقصيد بالقياس إلى الصورة المكتملة، فكما وصف الشيخ بعض الأوزان بأنها لا تحسن في السمع إلا إذا نقصت عن أصلها، يمكن وصف بعض القصائد بأنها لا تستجاد إلا إذا نقصت عن الصورة الثلاثية الأصلية، لأن أغراضها الكبرى أو الفرعية تقتضي أن يتخلى الشاعر عن قسميها الأول أو الأخير أو عنهما جميعاً ليسمح لمتنها بالنضخم والبروز، وهي خصيصة تكشف - إذا ما أضيفت إلى الحرية التي يملكها الشاعر في ترتيب الحقول الدلالية لكل قسم عن أن التقصيد لم يكن قالباً جامداً يقيد الشاعر برتابته، ولكنه كان بناء مرناً يمكنه من أن يبتعد عن شرك الإملال بقابليته لأن يتشكل تشكلاً متنوعاً يضيف على القصائد إيهاباً فنياً يتغير، فيجعل لكل مجموعة منها هيكله تبدو خاصة بها، رغم أنها وجه لجماليات نمطية ثابتة هي جماليات التقصيد، لكن حرية الشاعر في استثمار هذه المرونة ليست مطلقة، فاختيار هيكله دون أخرى مقيد باقتضاء المقام أو الغرض لها كما يتبين من تتبع أبنية السقطيات مصنفة حسب أغراضها الكبرى.

■ بناء الأماديح: عندما تحدث ابن رشيق عن أشعار الكتاب صرح بأنهم كمن يلحق بهم من الشعراء الخلفاء والأمراء والمترفين من أهل الأقدار (لا يحاسبون فيها محاسبة الشاعر المبرز الذي الشعر صناعته والمديح بضاعته)^(١)، لأنهم مطلقون مخلون في شهواتهم مسامحون في مذهبهم، يصنعون أكثر أشعارهم تخيلاً واستطرافاً لا عن رغبة أو رهبة، فلا يلزمهم مجازاة المتكسبين في إحكام صنعة الشعر^(٢) وتجويدها،

(١) العدة: ١١٠/٢.

(٢) نفسه: ١٠٩/٢ - ١١٠.

ومقصوده أنهم لا يؤاخذون نقدياً على التساهل وقلة الاكتراث^(١) اللذين قد يصدران عنهما عند تعاطيهم للموزون. ويفهم من هذا الحكم ونظائره أن احتفاء الشعراء المادحين بقصائدهم وعنايتهم بها، كان تقييداً بالمعايير النقدية الفنية التي كانت تلزمهم بذلك، لكن عدم مبالاة غير قليل من فحول القدماء في بعض أشعارهم بالمكونات الفنية التي ستصبح من ثوابت الشعر الموجد، وعنايتهم بنفس المكونات في مهمات القصائد وما يتأهبون له من الشعر^(٢)، يكشفان عن أن المقام أو السياق الاجتماعي الخارجي الذي كان النظم يرتبط به، كان من أسباب تحول بعض الأساليب الشعرية إلى أعراف فنية ملزمة لا يستطيع الشاعر الراغب في إظهار احتفائه بالمخاطب أن يستهين بها، وقد نصح الشيخ الشاعر المادح بأن يجعل لكل مخاطب أسلوباً في الصياغة والبناء يناسب مقامه ويليق به، فلا يُفَرِّطُ في الاحتفاء بما يصوغه في أوساط الناس، ولا يفرط في الاعتناء بما يخص به ملوكهم وأشرانهم:

فرتب النظم ترتيب الحلي على

شخص الجلي بلا طيش ولا خرق

الحجل للرجل والتاج المنيف لما

فوق الحجاج وعقد الدر للعنق^(٣)

ويبدو أن البناء الثلاثي الذي عده ابن قتيبة سبيل الشاعر المادح إلى التجويد، كان اللغة التي اختارها أبو العلاء لإظهار احتفائه بممدوحيه المتخيلين أو الحقيقيين في معظم المدائح التي نظمها، لأن الأصل في الثناء أن يكون فناً يعني فيه الشاعر بالمخاطب، وتعبيد القصائد بالنسيب وختمها بالخواتم مبالغة في تجويدها دليل على هذه العناية، وأكثر ما يكون ذلك في المدائح التلقائية التي لا ترتبط بأحداث عظيمة أو مناسبات بعينها، أو التي يتعمد الشاعر فيها رغم ارتباطها بحدث ما أن يصرف الاهتمام إلى الممدوح قبل الحدث.

(١) العمدة: ١٧٥/٨.

(٢) نفسه: ١٧٦/١.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٦٨١.

وقد شغلت المدائح المعبدة المختومة القسم الأكبر من السقطيات المباحة، كنوانيته في الشريفة أبي إبراهيم (علاني فإن طيب الأماني) التي استهلها بالنسيب، وختمها بعد المدح المتنوع المعاني بالدعاء للممدوح وتقديته. وقد ذكر ابن رشيقي^(١) أن الحذاق من الشعراء كانوا يكرهون ختم القصيدة بالدعاء للممدوح لأنه من عمل أهل الضعف. إلا أن يكون للملوك فإنهم يشتهون ذلك، والمدائح التي ختمها الشيخ بالدعاء للممدوح غير قليلة^(٢)، فإذا كان هو أيضاً ممن كانوا يذهبون إلى ما سيذكره ابن رشيقي، فإن حرصه على هذا الدعاء سيكون شاهداً على أنه كان يعد بعض المُمُنَّحين من طبقة الملوك الذين يشتهون مثل هذه الخواتيم في ما يقال فيهم من قصائد، مثلما يشتهون استهلالها بالنسيب الاحتفائي.

ويلحق بهذا النوع من البناء حسب صور السقطيات التي وصلت إلينا نوع ثانٍ نسمة بالمدائح المعبدة المنهاة، أي التي تختفي خواتيمها الدلالية ولا يظهر منها إلا نهاياتها الإنشائية، كنوانيته (لعل نواها أن تريع شطونها) التي بدأها بالنسيب لكنه اكتفى فيها بعده بالمديح، وجعل قوله مادحاً في نهاية المتن:

أمون إذا أودعت نفسك حرزها

ولاقيت حرباً لم يخذك أمينها^(٣)

هو نفسه نهاية القصيدة.

ويستشف من هذا الإنهاء المفاجئ أن القصيدة ليست كاملة، وما ترجمه أن الشيخ أسقط عدداً من أبياتها في مرحلة العزلة وحذف خاتمتها، فبدت منهاء بعد أن كانت معبدة مختومة كجل مدائح السقط التي قدم فيها الاحتفاء بالممدوح على إبراز عظمة الحدث.

(١) العدة: ٢٤١/٢.

(٢) انظر مثلاً: س. ز. / شروح: ص ١١٤، ١٧٢، ٢٢٤، ٤٢٥، ١٠٤٦.

(٣) نفسه: ص ٩٠٥.

وخلافًا لطريقته في بناء المدائح التلقائية يختار الشيخ الهيكل المجدد المختوم في بعض مدحه فيستغني بالمتن والخاتمة عن النسيب المقدم، جاعلاً التجديد إشارة فنية إلى عظمة الحدث الذي سعد به الممدوح فعمت السعادة الناس كلهم والشاعر أحدهم، ولذلك لا يعد ترك النسيب في هذا النوع من القصائد إخلالاً ببناء المدحة أو استهانة بمقام الممدوح، ولكنه تخل مقصود عن أول أقسامها للفت انتباه المتلقي إلى خصوصية الحدث الذي تقال فيه، وقد فسر ابن الأثير^(١) تجديد الأماديع عند التهنية بالفتوح العظيمة بأنه إحساس من الشاعر بأن رقة النسيب لا تلائم قوة المعاني الحماسية التي يبنى عليها وصف الانتصارات والفتوح.

ويتبين من مناسبات السقطيات المادحة التي جاءت مجددة لا نسيب فيها، أن أبا العلاء كان يحكم هذا المعيار الذي سيشير إليه ابن الأثير بعده، فجل هذه القصائد كانت تهنية للممدوح بانتصاره على أعدائه كداليته:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤدٍ

فأبى الليالي والأنام وجدي^(٢)

التي هجم فيها على وصف انتصار الممدوح على الروم، وختمها بالتعريض بأعدائه والفخر بالشعر الواصف للمجد. لكن ما نلاحظه في مدائحه المجددة أنه لم يقصرها على وصف الانتصارات لأنه جعل بعض ما كان يسعد به الممدوح من أفراح أحداثاً عظيمة ترخص نسيب القصائد التي يقال فيها وتغني عنه، كقوله مهنتاً بعرس زفاف:

أبقى في نعمة بقاء الدهور

نافذ الأمر في جميع الأمور

وتهن النعمى السنية والبس

حُلل المجد والفعال الخطير

(١) المثل السائر: ٢/ ٣٣٦.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٣٥٠ - ٣٨٩.

كَنْتُ مُوسَى وَافْتُكْ بَنْتُ شَعِيبَ

غَيْرَ أَنْ لَيْسَ فَيْكُمْ مِنْ فَقِيرٍ^(١)

فقد بدأها بالهجوم على المدح كما هو بين، وختمها بالدعاء للممدوح، وغيب النسب مبالغة في إظهار ابتهاجه وفرحته بالحدث السعيد. ومثل هذه السقطيات في حكم «التجديد» المدائحُ المجددة المنهاة التي يعد التصريح شاهداً على أن الشيخ لم يحذف أولها، فما جاء منها كان وصفا لانتصار الممدوح على أعدائه أو تهنته له بالشفاء كما يتضح من قوله:

عَظِيمٌ لِعَمْرِي أَنْ يَلِمَ عَظِيمٌ

بِأَلِ عَلِيٍّ وَالْأَنْصَامِ سَالِمٌ^(٢)

ويتبين من إنهائه القصيدة بقوله:

فَلَيْتَكَ فِي الْأَثَالِكِ نَوْرٌ مَخْلُودٌ

يَزُولُ بِنَا صَرْفِ الرَّدَى وَتَلَوْمٌ

يَرَاهُ بَنُو الدَّهْرِ الْآخِرِ بِحَالِهِ

كَمَا أَبْصَرْتَهُ جَرَهْمَ وَأَمِيمٌ^(٣)

أن التجديد فيها اقترن بغياب الخاتمة، والتفسير الذي يحتمله غيابها أن يكون نتيجة حذفه لها عند إملاء الديوان، أو أن يكون استغنى عنها زيادة في الاحتفاء بعظمة الحدث وبهجته مثلاً عبر عن ذلك بترك النسب، والاحتمال الأخير هو الأرجح لأن نهايتي القصيدتين جاءتا محكمتين^(٤). لكن دلالة البناء لا تتضح في محبة أخرى مجددة بدأها بقوله:

(١) س. ز. / شروح: ص ٢٢٤ ٢٢٧.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٦٦٣.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٦٧١.

(٤) انظر مفهوم النهاية للحكمة في مبحث لاحق.

لنذكر فضايلة إياها

وتزده باملاكها حمير^(١)

فترك التصريح فيها رغم كونه أحد مظاهر الاحتفاء بالشعر والمدح ينبئ بأنه أسقط مقدمتها ونهايتها، وقد يكون شاهداً على إسقاطه خاتمتها إن لم يكن قد اكتفى بموقعها الإنشادي. ويستشف من القلة النسبية لأبياتها أن الحذف قد غيرها عن أصلها، ولذلك تظل دلالة البناء فيها مبهمة قابلة لأن تُردَّ إلى أي أصل من الأصول البنائية التي ترد عليها المدائح.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن بناء قصيدة المديح في سقط الزند لا يخرج عن واحدة من الصور الأربع الآتية:

الصورة البنائية	المكونات الهيكلية						دلالة البناء
القصيدة المعبدة المختومة	=	نسب مقدم	+	متن	+		احتفاء بالمدح
القصيدة المعبدة المنهارة	-	نسب مقدم	+	متن	+	نهاية	أسقطت خاتمتها
القصيدة المجددة المختومة	=	نسب مغيب	+	متن	+		احتفاء بعظمة الحدث
القصيدة المجددة المنهارة	=	نسب مغيب	+	متن	+	نهاية	زيادة في الاحتفاء بعظمة الحدث

وهي صور مقصورة على السقطيات الماسحة، ولا تجتمع كلها في بناء الأغراض الشعرية الأخرى كما سيتبين.

■ ■ ■ بناء الوجدانيات: ونعني بها قصائد الشكوى التي نظمها يشكو من اغترابه في بغداد أو يتحسر على فراق أهلها بعد رحيله عنها، وهي في معظمها مزيج من التأسّي والمدح للبغداديين. وقد وفر لها الشاعر كل أساليب التجويد الشعري

(١) س. ز. / شروح: ص ١٠٨٧.

رغم أن بعضها نظم بعد أن كان قد نوى الاعتزال، أي قبيل تويته من الشعر بزمَن يسير، فاستعار لها من بناء الأمايح الصورة الأولى ذات الهيكل الثلاثي، إلا أنه أولى النسب فيها عناية فنية خاصة لمناسبة انفعالاته لحال الوجد الحزين التي هيمنت على المتن والخاتمة، كما يتبين من عينيته^(١) التي استهلها بتحية الطلل وتغزل فيها ووصف المشيب وطيف الخيال، والرحلة على الناقة في فضاء الليل والقفار، ثم تشوق فيها إلى صديقه عبد السلام البصري والبغداديين قبل أن يختمها بإعلان ندمه على فراقهم.

ولم يخرج الشيخ إلى البناء المجدد أو المنهى في أية قصيدة من هذه الوجدانيات، ويستشف من تقيده فيها بالهيكل الثلاثي وحده أنه كان يعده البق الأبنية بهذا النوع من القصائد.

■ ■ ■ بناء الاعتذاريات والعتابيات: ترد معاني هذه الأغراض لدى الشيخ وغيره من الشعراء^(٢) مستقلة بنفسها، وممتزجة بعضها ببعض وممازجة للمديح أحياناً.

وتشترك هذه القصائد كلها من حيث بناؤها في كونها ذات خواتيم تعقب المتن، لكن المشكل فيها أنها وردت قليلة الأبيات غير مصرعة، وهي صورة مبهمة لا تسمح بالتحديد الدقيق للهيكل التي تخضع لها، لأن ترك التصريح يمكن أن يكون تظاهراً بعدم احتفائه بالمعاتب لعدم رضاه عنه، فتعد القصائد مجردة كبعض معاتبات مهيبار^(٣) التي جمع فيها بين التجديد وترك التصريح، كما يمكن أن تكون صورة طرأت بذهاب الأبيات المصرفة مع ما أسقطه الشيخ من أول القصائد في مرحلة العزلة، وما أسقط يحتمل أن يكون نسيباً في هيكله معبدة أو بعضاً من المتن في هيكله مجددة. ولا يتضح البناء إلا في قصيدتين اثنتين هجم في أولاهما على العتاب غير ناسب كما يتضح من قوله يلوم خاله على السفر إلى بلاد المغرب:

(١) قوله: تحية كسرى في السناء وتبع... لربك لا أرضى تحية أربع. س. ز. / شروح: ص ١٤٨٧.

(٢) العمد: ١٦٠/٢.

(٣) انظر القصيدة عند مهيبار: ٣/٣٤٥.

تفديك النفوس ولا تفادي
فائن القرب أو أطل البعادا
أرانا يا علي وإن أقمنا
نشاطرك الصبابة والسهادا^(١)

وختمها بنصح إياه وتبرئته ذمته من التفريط في النصح^(٢)، وهجم في الثانية على مدح أحد الأشراف قبل التخلص إلى عتابه ولومه على تقصيره في إيصال مدحة له إلى المخاطب بها، وختمها بعد حثه على الوفاء بوعد الدعاء له بأن يظل كما عهد الناس غير مخيب للأمال^(٣). ويتبين من الرجوع إلى بناء بعض قصائد العتاب^(٤) في الشعر العربي، أن بداها بالنسيب يكون وسيلة إلى تقوية فاعلية اللذع والإيلام في معانيها، كما أكد ذلك الشيخ نفسه في شكواه من قسوة معاتبه أحد أصدقائه له^(٥). وإذا كان الشيخ قد اختار لقصيدته البناء المجدد فإن ذلك إنما كان لتخفيف وقع العتاب حتى يظل مقبولا يدعو إلى الألفة^(٦) ويبعد القطيعة والجفاء.

■ ■ ■ ■ ■ بناء الضخريات والمراثي: تشترك قصائد الفخر والرثاء في سقط الزند من حيث بناؤها في كون الشيخ استهلها بدون نسيب، مكتفيا فيها بالهيكل المحدد وحده وإن كان قد جعل لبعضها خواتيم دلالية وأنهى بعضها الآخر بنهاية إنشادية.

ورغم أن ترك التصريح في بعض الفخریات يحتمل أن يكون نتيجة لحذف لحق اصلها المعبد يظل التجديد هو الأصل المرجح فيها، فالنسيب حقل يغلب فيه على الشعراء التذلل والشكوى والبكاء، والفخر حقل يغلب عليهم فيه التجلد والأنفة

(١) س. ز / شروح: ص ٧٧٠ - ٧٧١.

(٢) قوله: نراسلك التنصح في القوافي... وغيرك من نعلمه السدادا

فإن تقيل فذاك هو أناس... وإن تردد فلم نال اجتهدا. س. ز / شروح: ص ٨٠٨ - ٨٠٩.

(٣) انظر: س. ز / شروح: ص ٨٦٧ ٨٨٣. وانظر ما تقدم عن غرض العتاب: ٣/ ٣١٢.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/ ٢٣٦.

(٥) انظر قوله: وحدا النسيب إلى العتاب كانه... ريش السهام حدث غروب لهازم. س. ز / شروح: ص ١٨٤١.

(٦) انظر العمدة: ١٦٠/ ٢.

والمكابرة، وإذا جاز في قصيدة المديح أن يتصف الشاعر المناسب بالتذلل ويصف المدحون بنقيض ذلك أي بالجلادة والقوة، فإن ما يبدو غير مستساغ في قصيدة الفخر التي يخص فيها الشاعر نفسه بالوصف، أن ينسب نفسه إلى الذلة والضعف في النسب ثم يناقض ذلك عند الخروج إلى الفخر، بوصف نفسه بكل معاني العزة والأنفة التي يفخر بها أهل المروعة، ولذلك نميل إلى أن الهيكل الذي كان يراه ملائماً للفخريات هو البناء المجدد الخالي من النسب. والفروق التي يمكن أن نميز بها سقطياته الفخرية بعضها من بعض هي فروق الختم والإنهاء، فبعضها مجدد مختوم كقوله معتبراً وناصحاً في خاتمة لاميته المشهورة:

إذا أنت أعطيت السعادة لم قبل
وإن نظرت شزراً إليك القبائلُ
تفتك على أكتاف أبطالها القنا
وهابتك في أغماسهن المناصل
وإن سدد الأعداء نحوك أسهماً
نكصن على أواقهن المعابل
تحامى الرزايا كل خف ومنسم
وتلقى رداهن الذرى والكواهل
وترجع أعقاب الرماح سليمة
وقد حطمت في الدارعين العوامل
وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطاً
فعند التناهي يقصر المتناول
توقئ البدور النقص وهي أهلة
ويدركها النقصان وهي كوامل^(١)

(١) س. ز. / شروح: ص ٥٤٨ ٥٥٢. ومطلع هذه الامية: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل..... نفسه / نفسه: ص ٥١٩.

وبعضها الآخر منهي لا خاتمة له كقوله مفتخرًا في آخر داليته:

ولي نفس تحل بي الروابي

وتأبى أن تحل بي الوهادا

تمد لتقبض القمرين كفًا

وتحمل كي تبذ النجم زادا^(١)

وهي نهاية يعلم بها خلأً للخاتمة توقف الإنشاد لا دلالتها التابعة للمتن، وما نرجحه أن الشيخ اختار الإنهاء ببل الختم في مثل هذه القصيدة ليزيد المتن الفخري المجدد بروزًا، ويجعله ممتدًا مهيمناً على الهيكل كله.

وتعد قصيدة الرثاء والتعزية من حيث بناؤها المقابل الأمثل لقصيدة المديح، لأن الاهتمام بالخطب الجلل يحل فيها محل الاحتفاء بالممدوح لغياب المخاطب الحي الذي تسند إليه الأوصاف المادحة الرائية^(٢). وتتجلى فاعلية هذا الاهتمام بالحدث في كون الشعراء والنقاد قد تعارفوا على أن الشاعر مطالب بأن يهجم على الرثاء، دون أن يقدم قبله نسيبًا كما يصنع^(٣) في المديح والهجاء لأن المصيبة تقتضي منه أن يكون مشغولاً عن ذلك بما هو فيه من الحسرة.

ورغم أن قلة من الشعراء كدريد بن الصمة مزجوا^(٤) مراثيهم بالنسيب، يظل ذلك استثناء لا يقاس عليه لما يكشف عنه من جفاء وجلافة^(٥) لا تليق بالحقاق من أهل الصناعة. وقد التزم الشيخ بهذا العرف النقدي في جميع مراثيه فجاء بها مجددة لا نسيب لها، لكنه حرص على أن يجعل لها كلها خواتيم تصبح بها منتسبة إلى الصورة

(١) س. ز / شروح: ص ٦٠٠ - ٦٠١. ومطلع هذه الدالية: أرى الغنقاء تكبر أن تصادا..... نفسه / نفسه: ص ٥٥٣.

(٢) سبقَت الإشارة إلى أن قدامة يعد الرثاء مديحًا لهالك بصيغة الماضي. انظر ما تقدم: ٣/٣١٩.

(٣) انظر العمد: ١٥١/٢.

(٤) نفسه: ١٥١/٢، ١٥٢، والرثاء في الشعر الجاهلي: ص ٢٠١.

(٥) العمد: ١٥٢/٢.

البنائية الثالثة، أي المجددة المختومة. ويتبين من تتبع هذه الخواتيم أن الشيخ أولاها عناية خاصة للتقليل من تأثير الفقر النسبي الذي تتسم به معاني قصيدة الرثاء، نتيجة تشابهها وضيق القول فيها بعد التخلي عن النسب. وقد ظهرت هذه العناية في تنويعها دلالاتها في التعازي والمراثي على السواء بجعلها وعظاً واعتباراً^(١)، أو وعداً للميت بملازمة الحزن^(٢) عليه، أو تهنئة له بالجنة أو دعاء له بقبول الشفاعة فيه^(٣) أو بالسقيا^(٤) والرحمة^(٥)، أو تعللاً برؤيته في المنام^(٦) أو تصبيراً للمعزى^(٧) ودعاء له بطول العمر^(٨).

وما قد يستوقف الدارس من كل ذلك المعاني التي ختم بها رثاء للشريف الموسوي وتعزيتة لولديه الرضي والمرتضى^(٩)، فقد ختمها كما أوضحت من قبل بوصف قصيدته^(١٠) ومذهبه الشعري والتصريح بترفعه عن التكسب، وهي معان تفسرها رغبته في المزج اللطيف بين معاني المديح والتعزية في قصيدة واحدة، ليكون نفس البناء راثياً للميت ومادحاً لولديه اللذين ورثا الرئاسة من بعده، وذلك من مستصعب الرثاء^(١١).

ويستشف من عنايته بخواتيم المراثي أنه كان يعد الصورة المجددة المنهاة التي لا خاتمة لها بناء يقلل من جودة قصيدة الرثاء، وقد يكون للسياق الاجتماعي تأثيره في توجيه هذه القصيدة نحو البناء المجدد المختوم، فالحديث عن الميت عند التفجع عليه أو التعزية فيه، لا يمكن أن يقطع دون أن يكون معتمداً على خاتمة دعائية ومصبرة

(١) انظر: س. ز. شروح: ص ١٠٠٢ - ١٠٠٥، وانظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) نفسه: ص ٩٤١.

(٣) نفسه: ص ٩٧٠.

(٤) نفسه: ص ١٤٧٥.

(٥) نفسه: ص ١٠٣٥.

(٦) نفسه: ص ١٦٩١.

(٧) نفسه: ص ١٠٢٦.

(٨) نفسه: ص ١٠٣٥.

(٩) قوله: أودى فليت الحادثات كفاف... مال المسيف وعنبر المستاف. نفسه: ص ١٢٦٤.

(١٠) قوله: يامالكي سرح القريض أئتكما... مني حمولة مستنئين عجاف. نفسه: ص ١٣١٨.

(١١) انظر العمدة: ١٥٥/٢.

تخفف من الحدة الانفعالية، وتهيئ النفوس للعودة إلى النشاط الاجتماعي المتوازن الذي تستدعيه ضرورة العيش، ولذلك صارت الخاتمة في المراثي معبراً إلى السكوت عن الإنشاد لا يستغنى عنه.

إن التقصيد في صورته النظرية استثمار لهيكل ثلاثي تتكافأ فيه المقدمة النسيجية والغرض والخاتمة، لكن مرونة الإنجاز تجعل هذا البناء واحداً من عدة أبنية: معبدة أو مجددة، مختومة أو منهاء، وليست قصائد السقط من حيث بناؤها المتنوع إلا مظهرًا لهذه المرونة.

●●● بساطة التقطيع: تتميز المقطوعة من القصيدة لدى معظم النقاد والدارسين بعدد أبياتها كما تبين، ويكشف التأمل في بناء كثير من المقطوعات عن أن قلة الأبيات ليست صياغة تنتج المقطوعة، ولكنها النتيجة الكمية المشهورة لنمطية التقطيع السابقة عليها، لأن المقطوعة قد تطول فتكثر أبياتها وتظل رغم ذلك مختلفة عن القصيدة وإن أشبهتها في كثرة الأبيات. والتعريف الذي نراه قريباً من حقيقة المقطوعة أنها بناء شعري بسيط أحادي الموضوع، بعيد بمعانيه غير المطردة عن الأغراض الشعرية المعروفة، لأن المقطع ينحرف فيه منحى تعبيرياً غير مهياً يرتبط عادة باللحظة التي تصاغ فيها ارتجالاً وبديهة عند المنازعات والتمثل والملح^(١)، والغالب عليها أن تكون وصفاً لمرئي أو مسموع وإلغاً عن محسوس أو مجرد، إلا أن يتكلف الشاعر جعلها نوعاً من النظم مقصوداً إليه يستقصي فيه ما يشاء من المعاني الفكرية أو الشعرية. ولعل فن الوصف هو الغرض الوحيد الذي تشترك القصيدة والمقطوعة في استثماره فنياً، مع فارق مميز يتجلى في كونه - أي الوصف وظيفياً في التقصيد ومستقلاً^(٢) في التقطيع. وقد تبين في المبحث الخاص بهذا الفن أن انتساب الشيخ إلى مذهب التبادي عند نظمه السقط، جعله يزهّد صوتاً لجودة الشعر وفخامته في الوصف المستقل

(١) العدد: ١/١٨٦.

(٢) انظر توضيح ذلك في مبحث الوصف: ما تقدم من هذا الفصل.

ومقطوعاته، ولم يكن الزهد في المقطوعات يشكك في شاعرية المُقَصِّد لقدرته^(١) على المجئ بها كل ما شاء ذلك، خلافاً للشاعر الذي يكتفي بالتقطيع ويستغني به عن التقصيد لعجزه عنه، فالتجمل يكون بطويل القريض لا بقصيره، ولا فضيلة للشاعر إذا كان شعره إنما يستحسن في البيتين والثلاثة^(٢) ولو كان من المشهورين كديك الجن، ولذلك نجد المقطوعات في سقط الزند كالمعدومة^(٣).

وما قد يشكل فيه القطع التي يوهم قصرها وعدم تصريحها أنها مقطوعات أصلية، بينما هي في أصلها بقايا من قصائد أسقط الشيخ عدداً من أبياتها في مرحلة العزلة، فضاعت صورتها البنائية الحقيقية التي كانت تنسبها كغيرها من السقطيات إلى فن القصيدة، فالغلبة في هذا الديوان كانت لأبنية التقصيد، أما بساطة التقطيع فلم تجد لها مكاناً في منجزه الشعري إلا عندما نظم اللزوميات.

٢ - بناء اللزوميات: سلطة التقطيع

ألف الشيخ ديوان اللزوم كما تبين بعد أن كان قد أعلن توبته من الشعر، ولذلك كان ملزماً بأن ينحو فيه منحى فكرياً نظمياً مجافياً لطرائق التجويد الشعري التي ترشد إليها الغريزة والخبرة، وكان من بين ثمرات هذه المجافة غلبة التقطيع على أبنيته النظمية وخلوه من نمط القصيدة، ولذلك يظل اللزوم رغم تجاوزه عشرة آلاف بيت ديوان مقطوعات لا علاقة له بفن التقصيد.

ولا يخل بهذا الحكم ورود بعض اللزوميات المطولة التي تلتبس لكثرة أبياتها^(٤) بالقصائد، فطولها لا يلحقها بها لأن مفهوم القصيدة هيكلية قبل أن يكون كمياً كما أوضحت، وليس للزوميات المطولة هيكل نمطي حتى يعد بناؤها بناءً تقصيدياً. وإذا

(١) العمد: ١٨٨/١.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧.

(٣) انظر ما تقدم عن الوصف في هذا الفصل، وانظر: س. ز. / شروح: ص ٢٠٤، ٢٤١.

(٤) تجاوز بعضها ٥٠ بيتاً.

كان تنضيد الأبيات فيها هو نفسه ما تبني عليه القصائد، فإنه يظل فيها أي المقطوعات قاصراً وعاجزاً وإن طالت عن أن يتجاوز صورته التقطيعية إلى غاية أبعد كالهيكلة التي يسعى إليها في القصائد، وهي خصيصة تجعل بناء المقطوعات قصرت أم طالت محصوراً في صورته التنضيدية التي تكون هي نفسها صورته التقطيعية.

١ - التنضيد: خلافاً لطريقته الحذرة في بناء السقطيات لم يكن الشيخ ليجتاز إلى نفس الحذر الفني في تنضيد لزومياته لأن هذا الديوان كان نظاماً أخلاقياً لا يتطلب ما يتطلبه الشعر من تجويد. وإذا كان الحرص على تجويد السقطيات لم يمنعه من استثمار كل أساليب التنضيد مغنياً ولاحماً ومعلقاً، فإن غلبة النظمية على اللزوم جعلته يبدو أكثر تساهلاً في توظيفها فيه، لكن ما يلاحظ أنه لم يكتف فحسب بالتساهل في الإنجاز، ولكنه تجاوز ذلك إلى الكشف عما جاء فيه من أبنية معلقة تعليقاً يعده النقاد من عيوب الشعر، فقد أنكر عليه بعض خصومه قوله:

أمورٌ تستخف بها حلولٌ
وما يدري الفتى من الثبورِ
كتاب محمدٍ وكتاب موسى
وإنجيل ابن مريم والزبور
نهت أمماً فما قبلت وبارت
نصيحته فكل القوم بور
وداراً ساكن وحياة قوم
كجسرفوقه اتصل العبور^(١)

فقال يرد الاعتراض: (كتاب محمد مبتدأ غير متعلق بما قبله، وما بعده عطف عليه، إلى قوله الزبور. ثم جاء الخبر في قوله: نهت أمماً... البيت، و«نهت» راجعة إلى الكتب... وإنما أتى هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته باتصال الجمل

(١) اللزوم: ٤٤٣/١. ورواية الزجر (ص ٦٥): فما قبلت وبادت....

بعضها ببعض، [و] لعله قرأ البيت الأول^(١) منها دون أن يتبعه بالآخر، فظن ومعاذ الله أن يذهب المؤلف إلى ذلك أن البيت الثاني تفسير للاول^(٢)، وإنما هذا فن من القريض يسمى الإغرام وهو دون التضمين، كما قال كثير:

وإنني وتهيامي بعزّة بعدما

تخلت مما بيننا وتخلت

لكالبتغي ظلّ الغمامة كلما

تبوأ منها للمقبل اضمحلت^(٣)

وهو اعتراف نقدي صريح يؤكد أنه لم يكن يبالي بخروج التعلق في اللزوميات إلى الأساليب المعيبة. ولا يعني هذا أنه كان يجد التعليق أنسب لها من الإغناء الذي يكتسب به كل بيت استقلاله عن الأبيات المجاورة له في نفس المنظومة، فقد حرص في اعتراضه السابق على أن ينبه خصمه على أن البيت الأول من اللزومية (قائم بنفسه وغير متصل بما بعده)^(٤).

إن تنوع أساليب التنضيد في ديوان اللزوم لم يكن تصرفاً اعتباطياً في بناء الجمل، ولكنه كان احتماء مقصوداً بصنوف التركيب اللغوي التي لا يحيط بها إلا كل ذي خبرة بأحكام المنظوم واتصال الجمل بعضها ببعض، من تهمة الإلحاد التي قد يقذفه بها خصومه محتجين عليه بنظمه، كما كان حماية لهذا المنظوم من أن يعبثوا به كيدا له.

لقد كان الشيخ يتعمد في الفصل اللزومي الواحد أن يكرر بعض الألفاظ المتشابهة رويّاً وبناء، إذا اتحدت القطع اللزومية المستقلة في نفس الوزن وصارت قابلة لأن توصل بعضها ببعض، وذلك حتى يفصح الإيطاء من يريد أن يكيد له بمزجها وجعلها قطعة واحدة، ولم يكن تنويع أساليب التنضيد ينأى عن مثل هذه الغاية.

(١) يقصد الذي أوله: كتاب محمد... البيت. انظر الأبيات السابقة.

(٢) يقصد مطلع اللزومية وهو قول الشيخ: أمور تستخف بها علوم. البيت. انظر الأبيات السابقة.

(٣) زجر النابح: ص ٦٧ ٦٨.

(٤) نفسه: ص ٦٦.

ويكشف رده على خصومه عن أن كثيراً منهم ما كانوا ليعترضوا عليه لو كانوا
خبروا طريقته في النظم وبناء الجمل، فقد وصل بعضهم قوله في إحدى لزومياته:

ترمي بعضوين ذي نطقٍ وذي خرسٍ
إلى فمِ لصنوف الطعم فغارٍ

بقوله في التي بعدها:

كف بخمس مئين عسجدٍ فديث

ما بالها قطعت في ربع دينارٍ

وذلك (حرصاً على التشنيع ورغبة في تضريب العامة على معنى التأسيس)^(١)،
فضحه جهله لأنه لم يكن يعلم أن الشيخ قد لزم قبل الروي الغين في الأولى والنون
في الثانية، فمنع قوافيهما بذلك من أن تجتمع في قوافي لزومية واحدة رغم اشتراكهما
في نفس الوزن والروي. وينجم عن هذا الاحتراس في تضسيد مقطوعات اللزوم بجعله
التضسيد قابلاً لأن يقرأ قراءات بنائية متعددة وغير قابل لذلك في الحين نفسه، أن
الدارس يكون مجبراً عند دراسة أبنية اللزوميات على الاعتراف بأنه يصفها حسب ما
تبدو في ظاهرها، وقد يكون هذا الظاهر مخالفاً لبناء ثابراً يحتمل أن يكون الشيخ قد تعدد
أن يلبسه به، حتى يظل احتمال الاستقلال والتعلق مهرياً يلجأ إليه لرد تهم الكائدين له.
● الإغناء: وهو كما تبين الأسلوب الذي يجعل فيه كل بيت مستقلاً بجملة
ومعناه عما سواه من الأبيات، كقوله:

نبغي التطهر والقضاء جرى لنا

بسواه حتى ما نعاين طاهرا

والناس في ظلم الشكوك تنازعوا

فيها وما لحوا نهارا باهرا

(١) زجر النابح: ص ١١٢. ولنظر البيتين على التوالي في اللزوم: ٥٤٤/١.

نمضي ونترك البلاد عريضة
والصبح أنور والنجوم زواهرها
عش ما بدا لك لن ترى إلا مدى
يطوى كعائته ودهرا داهرا
لا تولدوا وإذا أبى طبع فلا
تؤدوا وأكرم بالتراب مصاهرا^(١)

فإذا استثنينا تعلق البيت الثاني بالأول نجد الأبيات الأخرى مستقلة بمعانيها، قابلة لأن ترتب أي ترتيب دون أن يكون ذلك مخلًا ببناء المقطوعة. وقد تكون الروابط النحوية أحيانًا مانعة من تغيير الترتيب، لكن كل بيت يظل رغم ذلك مستقلًا بنفسه لتشتت معاني الأبيات وعدم انتظامها داخل مقولة فكرية واحدة، كما نجد في لزوميته: لعمرك ما أنجأك طرفك في الوغى

من الموت لكن القضاء الذي ينجي
فلا تك زيرًا للنساء وإن تمل
لهن فلا تاذن لزيرو ولا صنج
ولا تدن للصهباء بنخًا لأبيض
ولا تقرب الحمراء من ولد الزنج^(٢)

فكل بيت فيها مستقل بموعظة تامة تجعله قابلاً لأن يرد متفرداً.

ولا يبدو هذا الإغناء المشتت للمعاني الوعظية وأبياتها رغم اطراده في الديوان إخلالاً بالبناء الدلالي، فوحدة المقصد العام المتمثلة في الحث على الفضيلة والخير تسوغ التناثر الدلالي وتستدعيه، لأن الوصول بالمتلقي إلى هذه الغاية الأخلاقية النبيلة لا يتأتى إلا بتنبهه على كل مكان الخير ليسعى إليها، وعلى كل مكان الشر

(١) اللزوم: ٥٩٠/١.

(٢) نفسه: ٢٦٦/١.

ليتجنبها، واستقلال كل بيت بمعناه وموغلته هو السبيل إلى تنويع الحقول الوعظية حتى تصبح صورتنا الخير والشر واضحتين لكل ذي لب، ولم يكن الشيخ يسعى إلا إلى هذا التوضيح.

●● اللحم: والمقصود به كما تبين جميع الآيات المستقلة داخل وحدات كبرى، تربط بين أبياتها روابط نحوية أو دلالية تقوي فائدتها دون أن تمنع من تغير مواقعها وترتيبها داخل الوحدة. وقد سلك الشيخ في لحم الآيات طرائق متعددة، منها وحدة الموضوع أو القضية التي تتناولها اللزومية كقوله مصوراً وهم الإنسان وهو يعتقد أن أفعاله حرة لا سلطة للقضاء والقدر عليها:

للحال بالقدر اللطيف تغير
فليناً عنك تفأول وتطير
قد حار آدم في القضاء وآله
أفللملائك في السماء تحير
تتخيرين الأمر كي تحظي به
هيهات ليس على الزمان تخير
وتديري عند السماك أو السها
فلكل جسم في التراب تدير^(١)

ومنها الاستطراد، وهو طريقة تشبه الأولى في الاعتماد على وحدة الموضوع للحم الآيات، لكنها تتجاوزها إلى نوع من اللحم المركب تتعدد فيها المجموعات وتتداخل، لأن الشيخ يخرج في نفس اللزومية من المجموعة الملوحة الأولى إلى مجموعة أخرى لاحقة، ثم يعود منها إلى الأولى ليخرج من جديد إلى اللاحقة. فهو مثلاً في الآيات الأولى من لزوميته^(٢):

قران المشتري زحلاً يرجى
لإيقاظ النواظر من كراهها

(١) اللزوم: ٤٤٤/١.

(٢) نفسه: ٦٢٢/٢ - ٦٢٣.

يذكر الناسين بأن الغناء هو مصير البشر الذي لا تنفع معه حيلة، لأن الله سبحانه
قضى بذلك، بينما يجعل المجموعة اللاحقة تعبيراً عن موقفه من المذاهب والديانات
بقوله فيها:

إذا رجع الحضيفُ إلى حجاب
تهاون بالمذاهب وازدراها
ثم يستطرد فيعود ثانية إلى حتمية الموت والقضاء الذي لا يرد في قوله:
قضاء من إلهك مستمرٌ
غدت منه المعاطس في براها
ليخلص من ذلك مرة أخرى إلى محاكمة الديانات بقوله:

تقدم صاحب الثوراة موسى
وأوقع في الخسار من اقتراها
ومثل هذا الاستطراد يكون مخللاً بالتسلسل المنطقي وبالوحدة العضوية، لكنه
يجعل اللزومية تبدو للمتلقي ذات وحدة دلالية مركبة تستمد من النسيج الموضوعي
الذي يحوكه التداخل، فيصبح كل موضوع فيه كالمفرع من الآخر.
ولم يكن تلافياً للاستطراد ليعجز الشيخ، لكن تخوفه من غضب الناس من
أرائه كان يدفعه إلى اختيار مثل هذا الأسلوب وهو عالم باضطرابه. فمنعه المتلقين
من التأمل والبحث الممحص عن المعنى المقصود من اللزومية، بالبده برأي لا يختلف
الناس في صحته كالتسليم بحتمية القضاء والقدر، ثم التحول إلى رأي آخر قد يساء
فهم ظاهره، فالعودة منه إلى الأول... مراوغة بنائية كانت تشعره بأنه سيكون أمناً من
غضبهم، لأن الاستطراد يربك ذهن المتلقي ويحول دون وقوفه الطويل عند كل موضوع،
ولم يكن الشيخ يريد للوقوف عند المعاني أن يطول في بعض اللزوميات.

ولعل أطرف الطرائق التي سلكها اللحم بالفتح والإغلاق الدلاليين، وهي طريقة
يتعمد فيها الشيخ أن يفتتح اللزومية بالتعرض لقضية ما فكرية أو سلوكية، يخرج
منها اعتباطاً ودون أي تخلص دلالي إلى مواضع مختلفة تستقل بمعانيها في أبيات

مغناة قابلة لأن تغير مواقعها وترتيبها، ثم يعود اعتباطاً إلى نفس القضية التي افتتح بها المنظومة لجعلها مغلقاً للحلقة اللزومية التي تلحم فيها الأبيات الواقعة داخلها لإحاطتها بها، كما يتضح من قوله في لزوميته:

لم أرض رأي ولاة قوم لقبوا
ملكاً بمقتدرٍ وآخر قاهرا
هذي صفات الله جل جلاله
فالحق بمن هجر الفؤاة مظاهرا
نبغي التطهر والقضاء جرى لنا
بسواه حتى ما نعين طاهرا
والناس في ظلم الشكوك تنازعوا
فيها وما لحوا نهارا باهرا
ملكوا فما سلخوا سبيل الرشدا بل
ملاؤا الديار ضواريبا ومزاهرا^(١)

فالبيتان الأولان نم للملوك الذين زين لهم جهلهم وغيهم أن يلقبوا أنفسهم بصفات هي لله وحده، والبيت الأخير عودة إلى نم هؤلاء الملوك الذين زاعوا كلهم عن الطريق السوي وانصرفوا إلى اللهو والرزائل، ووسط هذه الحلقة تظل كل الأبيات محتفظة باستقلالها وهي ملحومة من خارجها.

وقد يكرر الشيخ هذه الطريقة في بعض المقطوعات أكثر من مرة فيفتح حلقة ويغلقها لاحقاً وسطها مجموعة من الأبيات، ثم يفتح في نفس المقطوعة حلقة أخرى ويعود إلى إغلاقها للحم مجموعة من الأبيات المستقلة داخلها كما يتبين من لزوميته:

ربيت شبلاً فلما أن غدا أسداً
عدا عليك فلولا ربه أكلك
جنيت أمراً فود الشيخ من أسف
لما جنيت على ذي السن لو فكلك

(١) اللزيم: ٥١٠/١.

مرحت كالفرس الذئال أؤنة

ثم اعثراك أبو سعد فقد شكلك^(١)

فقد افتتح الحلقة الأولى بالتنبيه على الشر الذي يجنيه الوالد من ولده، ثم أغلقها بالدعوة إلى عدم تربية الصغير على المعاصي:

فلا تعلم صغير القوم معصية

فذاك وزرٌ إلى أمثاله عدك

فالسلك ما استطاع يوماً ثقب لؤلؤة

لكن أصاب طريقاً نافذاً فسلك

ثم فتح حلقة ثانية وأغلقها بعد عدة أبيات قائلاً في المفتح والمغلق:

يلحاك في هجرك الإحسان مضطفن

عليك لولا اشتغال الضغن ما عدك

لله داران فالأولى وثانية

أخرى متى شاء في سلطانه نقلك^(٢)

أما أبيات كل حلقة فقد احتفظت باستقلالها مستمدة التهامها من فنية الفتح والإغلاق.

●●● التعليق: وهو الأسلوب الذي كان الشيخ يلجأ إليه عند ما كان يريد للأبيات اللزومية أن تظل متصلة الجمل متسلسلة المعاني ثابتة في مواضعها لا تقبل دلالياً أو نحوياً أن تحذف أو ترتب ترتيباً جديداً، أو تفصل عما قبلها أو ما بعدها، فقد اعترض عليه بعض خصومه في قوله في البيت الأول من لزوميته:

ما بين موسى ولا فرعون ثفرقة

عند المنون بإكبار وإصغار

كانها ذات قُرْ أطمعت لهباً

ما ضمّه الحطب من سدر ومن غار

(١) انظر اللزوم: ٢٤٦/٢ - ٢٤٧.

(٢) نفسه: ٢٤٦/٢ - ٢٤٧.

أو أم أجر جرى قتل على نفر
حرّ وعبد فجرتهم إلى الغار
ترمي بعضوين ذي نطقٍ وذي خرسٍ
إلى فم لصنوف الطعم فغار

و(ادعى أن هذا تسوية بين موسى وفرعون، وترك الأبيات التي بعد هذا البيت إذ كانت تبين الغرض وتكشف حقيقة اللفظ)^(١)، وكان التنبيه على خطأ من فصل المعنى الأول عن باقي معاني اللزومية كافياً لرد الاعتراض، لأن التعليق لا يسمح بمثل هذا الفصل.

وقد سلك الشيخ في تعليق ما قصد إلى تعليقه من أبيات اللزوم مسلكه^(٢) في السقط، لكنه بدا فيها أكثر اهتماماً بإحكام التعليق صونا لها من عبث الكائدين، وذلك بتقوية الارتباط المنطقي بين المعاني وبنائها على انسجام أو تناسب دلالي لا يقبل أي تناقض بين الأحكام والأفكار داخل الوحدة الدلالية الكبرى، ولذا نجده يرد على من أنكر عليه بيت اللزوم:

كل الذي تحكون عن مولاكم

كذبٌ آتاكم عن يهود يحبر

بتنبيهه على أن الكلام (حكاية عن مقالة الفلاسفة لأصحاب الشروع...) ^(٣) وأن ذلك بين واضح، وأن ما يمنح نسبة هذا الرأي إليه أن ما قاله في مصدر الأبيات مناف لهذه المقالة^(٤). وتظهر عنايته بإحكام ربط الأبيات بعضها ببعض في بنائه بعضها على علاقة مزدوجة، يكون فيه البيت ناظرًا إلى ما قبله أو ما بعده نظر تقرير واعتراض في تركيب دلالي واحد كقوله:

أرى عالمًا يرجون عفو مليكهم
بتقبيل ركنٍ واتخاذ صليبٍ
فغفرانك اللهم هل أنا طارح
بمكة في وفد ثياب سليبي

(١) زجر النابح: ص ١٠٩. وانظر الأبيات في اللزوم: ٥٤٤/١.

(٢) انظر تفصيل القول في أساليب التعليق في السقطيات: ما تقدم من هذا الفصل.

(٣) زجر النابح: ص ٨٠، وانظر البيت في اللزوم: ٤٤٨/١.

(٤) زجر النابح: ص ٨٠.

وهل أرد الغدران بين صحابة

يمانين لم يبغوا احتفار قليب^(١)

فقد أنكر عليه خصومه معنى البيت الأول فرد الاعتراض بأن المقصود (أن أفعال العالم تشتبه، وهي مع ذلك على ضريين هدى وضلال، وكل ملة لها صلاة وإنما الفضيلة لصلاة الإسلام)^(٢)، وجعل الدليل على أنه يذهب (إلى أن تقبيل الركن تنسك وبحال الشرع تمسك، وأن تقبيل الصلب عصيان...) ^(٣)، قوله بعد هذا البيت وهو متأسف على ما يفوته من أداء فريضة الحج: (فغفرانك اللهم...)، وقوله: (وهل أرد الغدران...) .

وإذا كان التعليق النحوي يعد أسهل أساليب الربط وأقربها إلى صور البناء المعيب، فإن اطراده^(٤) في كثير من اللزوميات يدل على أن الشيخ كان يجده من أكثر أساليب التعليق تقوية لتماسك الأبيات وارتباطها، ولم يكن يبالي بأن يجره ذلك إلى التعليق الذي يعده النقاد عيباً في البناء كما يتبين من مجيئه بالخبر المقدم في بيت، والمبتدأ المؤخر في بيت ثان في قوله:

من أعجب الأشياء في دهرنا

والله لا ناس ولا والث

إثنان باتا في فراش معاً

فأصبحا بينهما ثالث^(٥)

ويبلغ التماسك بين الأبيات المعلقة غايته عندما تجتمع وحدة الموضوع بوحدة الإضمار النحوي فيكون التعليق داللياً نحوياً كقوله متحدثاً عن مأساة الشيخوخة في حياة الإنسان: إذا ما أسن الشيخ أقصاه أهله

وجار عليه النجل والعبد والعرس

(١) زجر النابج: ص ١٤٩ .

(٢) نفسه: ص ٢٨ .

(٣) نفسه: ص ٢٨ .

(٤) انظر اللزوم: ٢٥٦/١، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧٢/٢، ٦١٦ .

(٥) اللزوم: ٢٤٧/٢ .

وصار كبنت الموم تسهر في الدجى
 بكاء له طبع ولته برس
 واكثر قولاً والصواب لمثله
 على فضله أن لا يحس له جرس
 يسبح كيما يغفر الله نذبه
 رويدك في عهد الصبا ملئ الطرس
 وقد كان من فرسان حرب وغارة
 فلم يغن عنه السيف والرمح والقرس
 وأصبح عند الغانيات مبغضاً
 كأن خزُّه خزي وعنبره برس^(١)

ويتضح من تتبع الأبنية المغناة والمحمومة والمعلقة في اللزوم، أن التنضيد يقوم فيها على تكافؤ أسلوبي لا يكون فيه للإغناء فضل على اللحم والتعليق أو العكس، وهي خصيصة تجعل اجتماعها في مقطوعة واحدة لا يختلف من حيث القيمة البنائية عن انفراد واحد منها بها، لكن ما يلاحظ أن الشيخ يميل إلى جعل الأسلوب الواحد ينفرد بالمقطوعة كلها إذا كانت قصيرة قليلة الأبيات^(٢)، ويتكامل مع الأسلوبين الآخرين إذا طولت^(٣) فكثر أبياتها.

ب - المقطوعة المطولة: ويختص التنضيد في أبنية المقطوعات بكونه يقف عند صورته التقطيعية الأولى ولا يتجاوزها إلى الهيكل، خلافاً للقصيدة التي يسير فيها متنامياً نحو الهيكل المركب. ويعود ذلك إلى أن البساطة هي الوجه البنائي الثابت في التقطيع، ولا يغير من هذه البساطة تجاور المعاني وتراكم الأبيات وامتدادها الكمي في منظومة صريحة الطول، لأنها وإن طالت المقطوعة تكون قاصرة عن أن تصير غرضاً ينشأ منه قسم واحد من هيكل القصيدة، بله أن يصبح أقساماً متكاملة في هيكل واحد ومستقل ببنائه المرجعي والمنجز.

(١) اللزوم: ٧/٢.

(٢) نفسه: ٦٥/٢، ٣٥٥.

(٣) نفسه: ٥٩٢، ٥٢٢/٢.

ورغم أن طول المقطوعات يؤدي بالمعاني الكثيرة إلى أن تتحول إلى حقول دلالية كما هو الحال في القصيدة، تظل هذه الحقول خلافاً لنظائرها في أغراض الشعر المعروفة مطلقة غير نمطية، لأنها بمعانيها غير المقيدة بنمط دلالي متداول لا تنجس نحو تكوين الغرض الذي يعد الركن الأول في التقصيد.

وإذا كنا قد وصفنا حقول المقطوعة اللزومية المطولة بأنها غير نمطية، فإن ذلك لا ينفي تجانسها، فهي وإن بدت متباينة المعاني تلتقي كلها في أنها واعظة مذكرة للناسين^(١)، ولذا يمكن أن نتعبر الفضيلة الأخلاقية والخير هي الغاية أو الغرض الفكري السلوكي الذي يسعى إليه التنضيد وبناء الحقول الدلالية في اللزوميات المطولة، لكنه غرض ينافي التقصيد ويناقض أغراضه، فالطريق إليه هو الصدق، بينما يتوسل الشعراء إليها بالكذب والزيلة وإن كانت في ظاهرها تبدو تغنياً بالفضائل والقيم الأخلاقية كما يتبين من معاني المديح مثلاً.

وفي هذا التعارض ما يفسر عجز اللزومية التي مدح فيها^(٢) الرسول ﷺ والأخرى التي رثى فيها الوزير أبا القاسم المغربي^(٣) أن تشبها المديح والرثاء في فن القصيد، فالصدق الذي بنينا عليه يجعلهما تأملاً أخلاقياً حقيقياً بعيداً عن دعاوى الشعراء. ويتبين من المقارنة الإحصائية بين المقطوعات من حيث عدد أبياتها، أن الشيخ يجعل للتقطيع في اللزوم طرفاً واحداً ثابتاً تتناهى عنده أقصر الأبنية هو صورة المقطوعة ذات البيتين، فالديوان لا يضم أية لزومية مبنية على بيت مفرد.

ولا يعني هذا أنه لم يكن يرى البيت الفارد صالحاً لبناء المقطوعة، فالبيت الذي يستقل بنفسه داخل المقطوعة المتعددة الأبيات يمكن أن يستقل بالبناء فيكون وحده مقطوعة، لكن ما يحول دون ذلك في اللزوميات أن الغاية الشكلية من النظم هي لزوم ما لا يلزم في القوافي داخل فصول وأبواب يحدد فيها مسموع الروي ومجراه، والبيت الفارد لا يسمح بهذا التحديد لأن السمع لا يدرك الكم الصوتي النغمي للقافية إلا إذا

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٥/١.

(٢) اللزوم: ٣٢٢/٢.

(٣) نفسه: ٦٥٢/٢.

تلا هذا البيت بيت ثان له نفس النهاية الصوتية، وقد أتى الشيخ من المقطوعات ذات البيتين بـ (٢١٦ لزومية).

أما الطرف الثاني فنمو المقطوعة نحوه يكون - نظرياً غير متناه، لأن التنضيد الذي يقف في مقطوعات الشعراء الحذاق عند البناء القصير ذي الأبيات القليلة يسمح للناظم في المقطوعات الفكرية بأن يطيلها ما شاء، لكن دون أن يؤدي ذلك إلى تحولها إلى قصائد لأن التنضيد فيها لا ينحو منحى هيكلياً.

وتبدو الغلبة في اللزوم للتقطيع المقصر، فنسبة ^(١) ما لم يتجاوز عشرة أبيات منها حوالي ٨٥ ٪ (١٣٤٤ قطعة) بينما لا تتعدى ما تجاوز العشرة ١٥ ٪ (أي ٢٤٩ قطعة)، لكن التطويل فيه يظل رغم ذلك قوي الدلالة على عدم وجود حدود نظرية قصوى لا امتداد المقطعات، فما تعدى أربعين بيتاً منها ١٤ قطعة، وبعضها تجاوز ٦٠ بيتاً ^(٢).

لكن ما يلفت النظر في جل مقطوعاته المطولة أنها مبنية على ما أسماه «القوافي الذلل»، وهي حروف الروي التي تكثر في الشعر لسهولة وسهولتها وعذوبتها في السمع، ويستشف من ربطه التطويل بهذا القسم من الرويات أنه كان يعده سبيلاً إلى العناية العارضة بنظمية البناء وتلوينها، للتخفيف من رتابة المقطوعات القصيرة المتلاحقة، وصرف المتلقي عن عسر صياغتها واستغلاق معانيها إلى مسموع الرويات العذبة المتلاحقة في المطولات.

لكن هذه المقطوعات تظل رغم صورتها المتميزة بناءً مهيباً لا بداية له ولا نهاية، لأن كثيراً من أبياتها تكون قابلة لأن تصير مفتتحاً لها أو منتهى، فبييت التصريع الذي يعرف بأولها مفقود، والبيت الخاتم الذي يرشد إلى آخرها معدوم، وهي خصيصة تجعلنا نصفها بالمقطوعات المطولة المستباحة (أو المكشوفة) ^(٣) لأنها غير محمية الأول والآخر، ولذلك نجد الشيخ يولي بعضها عناية زائدة ليحمي أحد طرفيها فيستعير لها من القصيدة بهاء التصريع ^(٤)، أو دلالة الاختتام كقوله يختم مطولة له غير مصرعة خصصها للتحذير من شر المرأة والخمرة:

(١) انظر الإحصاء الذي وضعته رشيدة أوياعز في رسالتها: أبو العلاء بين قيود الفن وحرية الفكر: ص ١٥٠ - ١٥١.

(٢) بعضها تجاوز التسعين. انظر اللزوم: ٣٣١/١.

(٣) نفسه: ١٤٥/١، ٢٢٣، ٣٦١، ٣٦٩، ٤٢٣، ١٦٢/٢، ٢٩٥، ٣٨٦، ٥٩٧، ٦٠١.

(٤) نفسه: ٤١/١، ٤٧، ٥٧، ٨١، ٩٧، ٩٩، ٢٠٠، ٢٠٨، ٤٩٦، ٥٦١/٣، ٥٧٩، ٥٩٢.

فهذا قول مختبر شفيق
ونصح للحياة واللممات
طبائع أربع جشم من أمراً
فاضن لحمله متجشمت
وأرواح سواك في جسوم
يهن بان يرين مجسمات^(١)

وهي عناية تجعل المطولة قابلة لأن توصف بالمقطوعة شبه المقصدة، إلا أن اعتماده فيها على التصريح أكثر من الختم جعل الحماية مقصورة على أولها دون آخرها، ويكشف عن ذلك المقطوعات القصيرة التي يشهد تصريح^(٢) أبياتها الأولى عن أنها بقايا لزوميات شبه مقصدة حُفظ أولها، وسقطت من أولها أكثر أبياتها فبدت قصيرة، ولم تكن في أصلها كذلك لأن المشهور في المقطعات لقصرها ترك التصريح كما ذكر أبو العلاء نفسه^(٣)، وتركه هو الصورة التي وردت عليها معظم اللزوميات.

٣ - بناء الدرعات: المقطوعة المقصدة أو القصيدة المخدجة

يمثل ديوان الدرعات كما اتضح آخر تحولات الإنجاز في المتن الشعري العلائي، وقد جعله الشيخ مخرجاً من ورطة التوبة من الشعر إلى صورة الشعر المجود، لكن دون أن يعود فيه إلى أغراض القصيد وأكاذيبها، لذا نجد بناء المنظومة الدرعية يتأرجح بين التقطيع والتقصيد مع ميل غير خفي إلى صورة هذا الأخير.

١ - غاية التنضيد: يسلك أبو العلاء في تنضيد درعاته نفس المسلك الذي سلكه في سقط الزند ولزوم ما لا يلزم، فيأتي بالأبيات المغناة المستقلة بعضها عن بعض القابلة لأن يغير ترتيبها كقوله:

(١) اللزوم. ٣٣٩/١.

(٢) نفسه: ١٠٨/١، ١٢٢، ١٣٨، ١٤٥، ١٨٤، ١٨٩، ١٩٣.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤. حيث قوله عن التصريح والقافية: (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات).

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ وَلَا أَنْدُبُ إِلَهَ
 أَطْلَالٍ فَذَ الشَّخْصِ كَالْتَوَامِ
 هَلْ سَمْسَمَ فِي مَا مَضَى عَالَمِ
 بِوَقْفَةِ الْعَجَاجِ فِي سَمْسَمِ
 وَلَسْتُ بِالنَّاسِبِ غِيْثًا هَمِي
 إِلَى السَّمَاكِينِ وَلَا الْمَرْزَمِ^(١)
 وَيَلْحَمُ بَعْضُهَا لِحْمًا قَوِيَّ فَائِدَتَهَا دُونَ أَنْ يَمْنَعَ مِنْ تَغْيِيرِ تَرْتِيبِهَا كَقَوْلِهِ:
 رَبِيعٌ حَدِيدٌ رَاعٌ قَيْسٌ بِمِثْلِهِ
 رَبِيعًا إِلَى أَنْ خَانَ وَالْخَلَّ خَالِسُ
 تَجِيْشٌ لَهَا نَفْسُ الْمَهْنَدِ هَيْبَةُ
 فَكَلَّ حَسَامُ رَامَهَا الصَّبِرُ قَالِسُ
 حَصَانٌ بِغِيٍّ مَا ثَنَتْ يَدَ لَامِسِ
 نَكَتْ وَأَحَسَّ الْقَرَّ فِيهَا اللُّوَامِسُ
 شَرِيعَةٌ خَرَصَانٌ وَبَيْلَةٌ مَوْرِدُ
 أَيْتُ شَرِبَهَا سَمَرُ الْوَشِيْجِ الْخَوَامِسُ
 وَغَرَّتْ عَيُونُ الْوَحْشِ فَاقْتَرَبَتْ لَهَا
 صَوَادٌ وَبَاغِيُّ الْوَرْدِ مِنْهُمْ لَاحِسُ
 تَقِيْمٌ إِذَا لَاقَتْ مِنَ الْأَرْضِ حَاجِرًا
 وَتَجْرِي إِذَا مَا رَقَرَتْهَا الْأَمَالِسُ^(٢)

أو يعلقها بعضها ببعض تعليقاً معنويًا أو نحويًا فيجعل ترتيبها غير
 قابل للتغيير:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٦٦ - ١٧٦٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٥٣ - ١٩٥٥.

قالت سليمة والكريم ينعي
لو كنت مجسوداً لبعث الدرعا
تبغي بذاك للعيال نفعا
كيف ألقى الحرب يوم ادعى
لأمنع السرب ليوثاً فدعا
ألم تريها كالسراب لمعا
تغرفي القيقظ العيون خدعا
كالنقع والخيل تثير النقعاً^(١)

ورغم أن الشيخ أولى تنضيد الدرعات عناية لم تحظ بها اللزوميات، نلاحظ عند تتبع كم هذه الأساليب أن اللحم والتعليق كادا يكونان الوجهين الخالصين في أبياتها المنضدة، ولم يكن ذلك تفضيلاً لهما على الإغناء ولكن نتيجة مباشرة للالتزام بموضوع واحد.

فالحديث في درعياته مقصور على الدرع، والأوصاف والمعاني متعلقة بها، والروابط النحوية والضمائر تنظر كلها إليها، وليس للأبيات المصوغة فيها إلا أن تكون ملحومة أو معلقة، أما الاستقلال فخصيصة لا يتأتى توفيرها لها في كل صياغة، لأن معانيها تكون في معظمها مرتبطة قبلاً بموضوعها الوحيد.

ب - القصيدة المخدجة: يشارك التنضيد في الدرعات نظيره في اللزوم في كونه لا يتجه نحو الهيكلية النمطية الثلاثية التي تنشأ منها القصيدة، ولذلك يظل التقطيع صورته وغايته في أن واحد.

والمقطوعات القصيرة^(٢) في هذا الديوان الصغير غير قليلة، فهي تشغل فيه ثلثه، وما طول من درعياته ينافس اللزوميات المطولة في كثرة الأبيات إن يبلغ بعضها ٦٢

(١) الدرعات/ شروح: ص ١٨٦٢ - ١٨٦٣.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٧٨، ١٩٠٩، ١٩١١، ١٩١٤، ١٩٢٥.

بيئاً^(١)، لكن اقتران التضيد فيها بكثير من وسائل الأداء الشعري الموجد التي يعتمد عليها التقصيد، جعل التطويل فيها لا يكتسي مظهر التراكم الكمي البارد كنظيره في اللزوم، ولكنه تجاوز ذلك ليصبح بناءً شعرياً مجوداً يعلو على التقطيع ويقارب التقصيد، فتكون به الدرعية مقطوعة مقصدة أو قصيدة مخدجة غير مكتملة.

ومن بين هذه الوسائل المستعارة من فن التقصيد التعجيب المعتمد على التصوير والوصف التخيلي، فالدرعيات بخصوصية حقل الاستعارات والتشبيهات فيها تبدو تحلاً صريحاً من تقريرية اللزوم، وعودة إلى إيحائية السقط وأخيلته التي يعدها الشيخ الركن الأول في صناعة الشعر.

ومنها أيضاً الترميط الدلالي المتمثل في بناء نمطية دلالية جديدة تقوم في الدرعية مقام الغرض الرئيسي أو المتن في القصيدة السقطية، وقد سهل على الشيخ بناء هذه النمطية كون المعاني في الديوان كله مقصورة على وصف الدرع وتصويرها، فتكرار وصفها في كل درعية يجعل المتلقي يتنبأ بالمعاني التي ستبنى عليها الجمل الشعرية قبل سماعها، كما يتنبأ قبلاً بمعاني النسب والمديح وغيرها من الأغراض الشعرية المعروفة. وتتنبؤ المتلقي بالمعاني قبل سماعها هو المعيار الذي يفرق بين المعاني الكبرى التي تسمى أغراضاً، والمعاني المطلقة التي يكون عدم تكرارها وإطرافها في الشعر شاهداً على أنها ليست كذلك، لأن إطلاقها وعدم تكرارها يمنعان المتلقي من أن يتنبأ بها أو يتمثلها فنياً قبل أن تصبح منجزاً محققاً.

وكان مما قوى هذه النمطية في الدرعيات أن وصف الدروع من المعاني المصورة للشجاعة التي ترد في الفخر والمديح كما هو واضح في سقط الزند نفسه^(٢)، ولذا يحس القارئ بأن نَفَس المعاني في جل الدرعيات نَفَس فخري أو مدحي تستطيع به أن تلبس المعاني المادحة والمفاخرة في القصائد المكتملة إذا ما مزجت بها.

(١) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعي بما يترك الغني فقيراً. نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٢) انظر س. ز. / شروح: ص ٨٩٨ - ٩٠٥، وما تقدم: القسم الثاني.

ويتوسل الشيخ إلى إبراز هذه النمطية بحقول دلالية مستقطبة تبدو كالأغراض المكملة للغرض / المتن في هيكل القصيدة، وهي حقول تتنوع معانيها تنوعاً محدوداً يسمح لبعضها بأن يتكرر، ليكون تكرارها مناسباً لاطراد نفس الموصوف في الديوان، ولذا لم يخرج الشيخ في هذه الحقول عن وصف غضبه من المرأة التي تدعوه إلى بيع الدرع^(١) والتفريط فيها وتغويه^(٢) لأخذها منه، أو رضاه عنها لحفظها درع زوجها ليلبسها ابنها محذراً إياه من ترك لبسها رغبة في التزوج^(٣) في زمان لا يسلم عرض الرجل فيه من الأذى إلا إذا لبسها، وعما يقارب ذلك من المعاني كنم من يخون فيها^(٤) ويغتصبها من صاحبها، والندم على التفريط فيها^(٥)، والشكوى من الشيوخوخة التي حالت دون لبسها^(٦)، وكل ما يقارب موضوع الدرع من معاني الفخر^(٧) بالفضائل.

ويتضح من مقارنة أواخر اللزوميات بأواخر الدرعيات أن الشيخ تعمد أن يقوي شَبّه هذه الأخيرة بالقصائد المهيكلة، بأن جعل لها في معظمها خواتيم دلالية تطرد من خلال معان يخرج فيها إلى التأسف^(٨) أو التحذير^(٩) أو النصيح أو الفخر^(١٠) أو الاستغفار^(١١) والزهد^(١٢)... وهي عناية لم تحظ بها اللزوميات، لكن حظ أوائل هذه الأخيرة ومطالعها من العناية كان أوفر، فكثير من اللزوميات المطولة جاءت مصرعة

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦١.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٧١.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٢٠٠٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢، ١٨٤٢، ١٩١٦.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١، ١٩٢٦.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧، ١٨١٢.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٢، ١٧٩٦، ١٨٠٧.

(٨) نفسه / نفسه: ص ١٧١١، ١٩٧١.

(٩) نفسه / نفسه: ص ١٧٤١.

(١٠) نفسه / نفسه: ص ١٨٩٠.

(١١) نفسه / نفسه: ص ١٧٦٦.

(١٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٤٠.

خلافًا للدرعيات التي جاءت في جملها^(١) غير مصرعة، وكأن الشيخ أراد بعدم الاحتفاء بأوائلها ألا يذهب في تقريبها من القصيدة إلى أبعد مما انتهى بها إليه.

وإذا كان بناء القصيدة يعد نتاجًا فنيًا للتفاعل بين أقسامها الثلاثية المتلاحقة في هيكلها النمطي، فإن بناء الدرعية - مقطوعة مقصدة سمينها أم قصيدة مخدجة - يختص بكونه ثمرة لعلاقات استقطاب تصير بها المعاني الواصفة للدرع بؤرة دلالية منمطة، تظهر في أول البناء أو وسطه أو آخره فتتجه نحوها معاني الحقل المستقطب، أو تشغله كله فتستغني بنفسها عنهما، وقد تغيب بعد ظهورها ثم تظهر من جديد في صورة بؤرة نمطية ثابتة لتتكرر الاحتمالات البنائية المذكورة، فيتلوها حقل مستقطب جديد أو الخاتمة، أو تصير هي نفسها نهاية البناء.

ويتبين من تشكيل مختلف العلاقات المحتملة أن البناء النظري للدرعية يمكن أن يكون واحدًا من الصور الستة عشر الآتية:

١		بؤرة منمطة	
٢	خاتمة	بؤرة منمطة	
٣	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	
٤	خاتمة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة
٥	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	
٦	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة
٧	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب
٨	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب
٩	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة
١٠	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة

(١) صرع ست درعيات (الدرعيات / شروح: ص ١٧٠٧، ١٩٢٥، ١٩٦٧، ٢٠٠١، ٢٠٠٨، ٢٠١٣. وشطر خمسًا (ص ١٧٧٢، ١٨٦١، ١٨٦٨، ١٩٢٣، ١٩٧٤).

١١		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب
١٢		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب
١٣	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	
١٤	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة
١٥	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب
١٦	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة

ويتبين من المقارنة بين هذه الاحتمالات النظرية وبين ما أنجزه الشيخ منها، أنه لم يستثمر إلا أقل من نصفها، وأن نصف ما استثمره منها يشغل أبنية جل الدرعات كما هو واضح في الترتيب المبين الآتي:

الترتبة الاستعمالية	لصورة الأبنائية المنجزة	لعدد	لصورة الأبنائية
الأولى	بؤرة منمطة ^(١)	١٣	مقطوعة مقصورة
الثانية	بؤرة منمطة + خاتمة ^(٢)	٦	قصيدة مخبجة
الثالثة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة + خاتمة ^(٣)	٥	قصيدة مخبجة
الرابعة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة ^(٤)	٣	شبه تكافؤ
الخامسة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة + حقل مستقطب + بؤرة منمطة ^(٥)	٢	قصيدة مخبجة
السادسة	بؤرة منمطة + حقل مستقطب + خاتمة ^(٦)	١	قصيدة مخبجة
السابعة	ب. منمطة + ح. مستقطب + ب. منمطة + ح. مستقطب + خاتمة ^(٧)	١	قصيدة مخبجة

(١) انظر الدرعات / شروح: ص ١٨٤٩، ١٨٦٨، ١٨٧٨، ١٩٠٩، ١٩١٤، ١٩١٦، ١٩٢٣، ١٩٤٥، ١٩٧٤، ١٩٧٦، ١٩٩٢، ٢٠٠٨، ٢٠١٣. وعدد ما دون عشرة أبيات ١٠ قطع، وما دون ١١ بيتاً قطعة واحدة، وما دون ٣٢ بيتاً قطعة واحدة، وما دون ٣٨ بيتاً قطعة واحدة.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧٢٠، ١٧٤٩، ١٧٧٢، ١٨٨١، ٢٠٠١، ١٩٤٧. منها ٥ ق بين ٢٥ و ٥٥ بيتاً، وواحدة من عشرة أبيات.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧، ١٧١٢، ١٨٤٢، ١٨٧١، ١٩٢٩. منها ٤ قطع بين ١٤ و ٣٢ بيتاً، وواحدة من عشرة أبيات.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١، ١٩١١، ١٩٢٥. منها قطعة واحدة من خمسة أبيات، وأخرى من ستة، وثالثة من ٢٥.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٩٠١، ١٩٩٤. منها قطعة واحدة من ١٩ بيتاً وأخرى من ٢١.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢. وهي درعية مطولة من ٥٤ بيتاً.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥. وهي مطولة من ٦٢ بيتاً.

ويستخلص من البيان السابق أن البؤرة النمطية حاضرة في كل الأبنية حضوراً مطرداً، يدل على أنها النواة البنائية التي لا يستغني عنها بناء الدرعايات.

والملاحظ أن أقصر الصور البنائية هي التي تكون فيها هذه النواة مكتفية بنفسها عن الخاتمة والحقول المستقطبة، كما نجد في درعيتي الثلاثية الأبيات التي قصر معانيها على ذكر الدرع دون غيرها:

على أمم إني رأيتك لبساً
قميمضاً يحاكي الماء إن لم يساوه
وذاك لباس ليس يجتابه الفتى
فيختلف الأهواء في بعد شاوه
وقد دنست أعطافه من تقادم
فخذ أس نار لا يساف فداوه^(١)

ورغم قصر هذه الصورة نجدها تشغل أكثر من ١/٣ قطع الديوان الصغير، وإذا استثنينا ما جاوز من هذه القطع عشرة أبيات نلاحظ أنها تكاد تكون كلها مقطوعات مقصرة، وهو تناسب يكشف عن أن الشيخ وجد البناء المعتمد على البؤرة النمطية وحدها الأنسب للدرعايات المقصرة.

أما الصور الست الأخرى فقد جعلها مقصورة في جلها على المقطوعات المقصدة أو القصائد المخدجة، مما ينبئ بأنها كانت تبدو لديه - خلافاً للأولى - مشاكلة بامتدادها للمطلولات.

ويقوي هذا التعليل أن أولى الدرعايات (٦٢ بيتاً) وردت مبنية على أطول هذه الصور أي الصورة السابعة، وهي قصيدة مخدجة استهلها بالبؤرة النمطية واصفاً الدرع، ثم خرج إلى حقل مستقطب ذم فيه المرأة التي دعت إلى بيعها، ليعود من جديد

(١) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٠٩.

إلى البؤرة النمطية قبل أن يخرج إلى حقل مستقطب آخر تغنى فيه بفروسيته وكثرة أشعاره وافتخر بجوده، ليتخلص منه إلى خاتمة واعظة ذُكر فيها بأن الموت هو النهاية التي لا ينجي منها خلق ولا حيلة.

لكن الصور المحدودة الامتداد تظل الغالبة في مقطوعاته الدرعية المقصدة، وأعني ما اكتفى فيها الشيخ بخاتمة بعد البؤرة النمطية أو حقل مستقطب قبلها أو بهما جميعاً، وهي الثانية والثالثة والرابعة، فقد شغلت هذه الصور ١٤ درعية (٤٥،١٦٪). ويبدو أنه كان يجد تكامل البؤرة والخاتمة أقرب إلى بناء القصيدة الصريحة من تكاملها هي والحقل المستقطب، فما بني على الخواتيم منها ١١ درعية، ٦ منها مبنية على البؤرة والخاتمة وحدها، بينما اكتفى في ما بني غير مختوم على البؤرة والحقل المقدم وحده بثلاث درعيات فقط.

وتعود فاعلية الخواتيم في بنائها إلى أصولها التقصيدية، فقد استعار الشيخ لها الخاتمة الدلالية من القصيدة ليقرب بناءها الموجود من هيكلها، إلا أنه تعدد أن يقف بهذا البناء عند صورة القصيدة المخدجة حتى لا تكتمل الدرعية، فتصير قصيدة صريحة كالمسقطية تعيده إلى مرحلة التقصيد التي طلقها بتطبيقه الشعر عند اعتزاله.

III - الحركة الشعرية: وتقصد بها الطريقة التي يتحرك بها الشاعر من مرحلة الصمت الأولى السابقة لقول الشعر أي ما قبل الإنشاد، إلى مرحلة السكوت التالية له أي ما بعد الإنشاد، مع ما يقترن بتلك الحركة من تخلص من غرض إلى غرض، وكذا الطريقة التي يرتفع بها أو ينزل من نفس شعري إلى آخر في نفس البناء.

وتعد هذه الحركة البصمات الفنية الخاصة التي يصبغ بها كل شاعر البناء الهيكلي للقصائد ومختلف الأساليب التي يختارها لتنضيد أشعاره، ولأهميتها في تعبيد طريق التلقي وتفعيل البناء الفني الكمي أولاها النقاد في تنظيرهم للشعر عناية لم تحظ بها أحكام البناء نفسه، فهي رغم مظهرها الواضح البعيد عن تعقيد التنضيد

والهيكله تظل الرابط الأول الذي يربط الشاعر بالمتلقي، متوقعا للشعر قبل سماعه، وسامعاً له وهو ينشد، ومسترجعاً له بعد نهاية الإنشاد.

ويمكن دراسة هذه الحركة في شعر الشيخ من خلال ثلاثة مواقع تحدد طرفي البناء الشعري الكمي ومفاصله، وأعني: الافتتاح، والتخلص والخروج، والنهاية.

١ - الافتتاح والمبدأ: والمقصود به المنجز الشعري المتحقق الذي يخرج إليه الشاعر من التهيؤ للإنشاد في مرحلة الصمت التي يشاركه المتلقي في المرور منها بانتقاله من التوقع إلى السماع، لأن الشعر كما وصفه النقاد قفل مفتاحه أوله^(١)، ولذا دعوا الشاعر إلى أن يكون مجوداً لابتدائه حتى يشد المتلقين إليه، لأنها أول ما يصل إلى أسماعهم فيستدلون به على الآتي قبل أن يسمع^(٢).

وتستدعي غاية الشد هذه من الشاعر أن يجعل أول الشعر شركاً ينصبه للمتلقي، بالزيادة في العناية بمسموع الافتتاح من خلال اختيار التراكيب الحلوة المرققة أو الجزلة المفخمة.

ولعل التصريع كان أول الأساليب التي اختارها الشعراء لتجويد الابتداءات، فقد صرح أبو تمام بأن بيت الشعر إنما يروق حين يصرع^(٣).

وتعد العناية بالمعنى سبيلاً آخر إلى تجويد الافتتاحات، فقرب معانيها وسهولتها وبعدها عن التعقيد والإحالة وكل ما يربك ذهن المتلقي منها، ومراعاة ما يشتهي المتلقي ويتفاعل به منها خصوصاً إذا كان هو المخاطب بالشعر، وكذا تجنب ما يكره منها ويتطير منه، ومغازلة الطباع والنفوس بما تستعذبه من النسيب الرقيق... عوامل تجعل من المبادئ مدخلاً لطيفاً إلى الشعر يرتاح إليه المتلقي فتقبل نفسه على اللاحق منه.

(١) العمدة: ٢١٨/١.

(٢) نفسه: ٢١٨/١.

(٣) انظر قوله: وتقفو إلى الجدوى بحدوى وإنما... يروقك بيت الشعر حين يصرع. ديوانه: ٣٢٢/٢.

فالمتلقي قد ينفر من نفس الشعر إذا ما سلك صاحبه في افتتاحه مسلك التغير والمبالغة في الجهارة والقعقة، أو مسلك التعمية والإفراط في استعمال الوحشي والغريب كالافتتاح التامامي المشهور (قدك اتنب أربيت في الغلواء)^(١).

ويشير ابن رشيق^(٢) إلى أن الشعراء يتفاوتون في قدرتهم على التغير السريع لإيقاع حركتهم الشعرية، فبعضهم كالبحثري يبدأ بحركة افتتاحية هائلة وثيدة لا يتغير إيقاعها إلا بعد توالي أبيات عديدة، بينما كان بعضهم يملك قدرة جلية على التحول من إيقاع الافتتاح إلى إيقاع أعلى منه في أبيات قليلة، إن لم يبدأ به غالباً من أول البيت، لكن هذا التفاوت لا يغير حقيقة الجودة في المبادئ لأن الشاعر، قد يجيد في الافتتاح أويستوي وحركته بطيئة مثل ما يجيد فيه أو يسئ مع سرعة الحركة، ويتضح من إجاب النقاد^(٣) بالمبادئ البليغة التي جاء بها أبو العلاء أنهم كانوا متفقين على عده ممن جودوا الافتتاحات وأتوا في أكثرها بالبديع المستطف^(٤).

ويبدو من الأبيات التي مثلوا بها لجودة مبادئهم أنهم كانوا ينظرون إلى سقطياتهم، فالعناية التي خص بها الشيخ مبادئ هذه القصائد جعلتها من بين أجود الافتتاحات الشعرية وأحلاها في المتن الشعري العربي، ولا يتطلب الإحساس بجمالها وحلاوتها أية خبرة، لأن الطرق التي كان يختارها لصياغتها كانت مهياة لشد المتلقي إليها، خبيراً بالشعر كان أم مجرد متذوق له بحسه الشعري وحده كما يشهد على ذلك مثل قوله:

أسالت أنفي الدمع فوق أسيل

ومالت لظل بالعراق ظليل^(٥)

(١) انظر ديوانه: ٢٠/١. وانظر الصناعتين: ص ٤٥٥، حيث يستقيح العسكري هذا الابتداء في شعر الطائي.

(٢) العمدة: ١/٣٣٢.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣، وتحرير التعبير: ص ١٧١.

(٥) س. ز. / شروح: ص ١٠٤٠.

ويكشف تحليل الأساليب التي كان يصوغ بها مبادئ سقطياته أنه كان يسلك طرائق متنوعة، ليوفر لها الجودة ويبعث فيها السحر الشعري الذي يشد إليها المتلقي. ويمكن أن نجمل هذه الطرائق في تلوين مسموع الافتتاحية بلون صوتي غالب تصير به لدى الإنشاد رنانة في أذن المتلقي منغمة، كقوله مجاويًا بين تصويت المد وتكرير اللام وغنة النون والميم:

عللاني فإن بيض الأمانني

فنيئت والظلام ليس بفانني^(١)

أو تصير به رقيقة مستعذبة كقوله يُطَرَّبُ بتناغم القاف والراء والنون والهزمة والمد:

أرقد هنيئًا فإنني دائمُ الأرق

ولا تشقني وغيري ساليًا فشق^(٢)

وقد تكون بهذا التلوين مفخرة هادئة كقوله:

لقد أن أن يثنني الجموح لجامُ

وأن يملك الصعب الأبى زمام^(٣)

أو جبهة مستعلية كقوله:

لن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا

يظللهم ما ظل ينبتة الخط^(٤)

أو جزلة تنحو نحو الرقة والليونة كقوله مرققًا بالياء والتاء بعدها:

(١) س. ذ. / شروح: ص ٤٢٥.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٦٧٣.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٦٠٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٦٠٦.

هاتِ الحبيثَ عن الزوراءِ أو هيثا

وموقدُ النارِ لا تكررِ بتكريرتا^(١)

أو جزلة مفخمة كقوله مقويًا مسموع تكرير الدال وتشديدها:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤددٍ

فأبيل الليالي والأنام وجدد^(٢)

ويتبين من غير قليل من افتتاحاته أنه كان يجعل أحياناً التعجيب بالأصوات سبيلاً إلى صبغ مسموعها باللون الصوتي الذي يرغم أسماع المتلقين على الوقوع في شرك القصيدة المنشدة، وذلك من خلال رد الأعجاز على الصدور ومختلف ضروب الجنس كقوله معجباً بالمجانسة بين لفظتي معان:

معانٍ من أحببتنا معانٍ

تجيب الصاهلات به القيان^(٣)

وقوله مجاشئاً بين الألاح ومليحاً وطليحاً:

الألاح وقد رأى برقاً مليحاً

سرى فأتى الحمى نضوا طليحاً^(٤)

وكما استثمر الشيخ مسموع الافتتاحات لشد المتلقي إليه استثمر دلالاتها ومعانيها لإحداث نفس التأثير مستعيضاً عن رقة الأصوات برقة النسيب في مثل قوله معجباً بالاستعارة:

يا ساهر البرق أيقظ راقداً السمر

لعل بالجزع أعواناً على السهر

(١) س. ذ. / شروح: ص ١٥٥٣.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٥٠.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٣٧.

وإن بخلت على الأحياء كلهم

فاسق المواطن حياً من بني مطر^(١)

وقد تفرض المناسبة والغرض على الشيخ في بعض القصائد أن يوجه الحقول الدلالية نحو وصف الحزن والتأسي، فيجعل معاني الافتتاح انفعالية وجدانية في مثل قوله:

كفى بشحوب أوجهنا دليلاً

على إزماعنا عنك الرحيل^(٢)

أو تفرض عليه أن يوجهها نحو إرضاء غرور النفس فيه أو في الممدوح، فيجعلها فخرية متعالية تبهر المتلقي بنفسها السلطاني في مثل قوله:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلٌ

عفاف وإقدام وحزم ونائل^(٣)

أو يجعلها مجاملة متويدة يرى فيها الممدوح نفسه كبيراً كامل الفضائل، فيقبل على القصيدة كلها مثشوقاً إلى السماع ما يشتهي أن ينعت به كما ينبئ بذلك افتتاح سقطيته:

عظيمٌ لعمري أن يلم عظيمٌ

بأل عليٍّ والأنام سليمٌ^(٤)

ويبدو تنويع أساليب تجويد الافتتاح تحقيقاً إنجازياً لتصوير الشيخ لما يجب أن يكون عليه الشعر، واهتداءً بما كانت تمليه عليه غريزته وخبرته في مرحلة انتسابه إلى الشعر، فالسقط كان كما تبين المنجز الذي سلك فيه كل الطرق الفنية الممكنة ليحمله

(١) م. ز. / شرح: ص ١١٤ - ١١٥، وانظر قوله مهيجاً شوق المتلقي: إن كنت مدعياً مودة زينب xx فاسكب دموعك يا غمام ونسكب. ص ١١٢٤.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٣٦٩.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٥١٩.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٦٦٣.

النموذج الذي يجب أن يحتذى في تجويد صناعة الشعر، لكن خبرته بصوغ المبادئ لم تحل دون مجيئه ببعض الانتقادات الهادئة المحايدة التي لم تصطبغ بأي لون صوتي أو دلالي يشد إليه المتلقي ويثير إعجابه، كقوله:

يرومك والجـوزاء نون مرامه
عدو يعيبُ البدنَ عند تمامه^(١)

وقوله:

أدنى الفوارس من يغير لمغنم
فاجعل مفارك للمكارم تكرم^(٢)

بل إن بعضها أتى مصبوغاً ببرودة صريحة تؤس المتلقي مما سيتلوها من الأبيات، كقوله:

منك الصنودُ ومنى بالصنود رضى
من ذا علي بهذا في هواك قضى^(٣)

وقوله:

سالم أعدائك مستسلم
والعيش موت لهم مرغم^(٤)

لكن هذا النوع من الافتتاح يظل في السقطيات قليلاً نادراً. ولعل أهم ما نلاحظ في افتتاحات الشيخ رغم تنوعها واختلاف ألوانها الصوتية والدلالية، أنها تكاد تكون في كل السقطيات الضابط الذي يضبط به إيقاع الحركة الشعرية في القصيدة كلها، فيمنعها من أن تتفاوت نزولاً وارتفاعاً كما هو الشأن في بعض قصائد البحترى مثلاً.

(١) س. ذ. / شروح: ص ٤٧٣.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٢٧.

(٣) نفسه / نفسه: ص ٦٥٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٨٤٤.

وإذا كان أبو تمام وأبو الطيب قد حظيا بامتلاك مثل هذه القدرة على الضبط فإن ذلك يظل ليهما مقترناً بالمبادئ الفخمة الجهيرة، أما الشيخ فقد مكنه تنويع ألوانها من أن ينقل التفاوت داخل القصيدة إلى الديوان كله، جاعلاً الافتتاح إنباء باللون الذي ستصطبغ به الحركة الشعرية في السقطية كلها.

وخلافاً لكل ذلك تبدو الافتتاحات في اللزوميات مفتقرة إلى العناية التي حظيت بها المبادئ في سقطياته، فتساهل الشيخ في صوغها يظهر واضحاً في خلوها من الألوان الجاذبة التي لونت بها أخواتها في السقط، ولذا يمكن أن نصف أوائل اللزوميات في معظمها بأنها من الافتتاحات المتأرجحة بين البرودة والهدوء، ونستثني من ذلك بعض المطولات شبه المقصدة التي أولاها الشيخ بعض العناية، فبدت أوائلها مصطبغة بنوع من الجهارة الصوتية التي تشد إليها فضول المتلقي وهو عالم بأن هذا الضرب من النظم لا يتوقع منه أن يكون مجوداً مطرباً، ومن هذه الافتتاحات اللزومية المثيرة للفضول قول الشيخ:

تـهـاـونـ بـالـظـنـونـ وـماـ حـدـسـنـهـ

ولا تخشَ الظباء متى كنسـنـهـ^(١)

وقوله:

لـأـمـواـهـ الشـبـيـبـةـ كـيـفـ غـضـنـهـ

وروضات الصبا كالـيـبـسـ إـضـنـهـ^(٢)

ولم يكن تساهله في صوغ افتتاحات اللزوم تفریطاً فيها من حيث هي، ولكنه كان وجهاً لتوسط النظمية وضعفها للذين نبه هو نفسه على اصطباغ الديوان بهما، لنحوه فيه منحنى أخلاقياً يقدم الصدق والفضيلة على كل أساليب التجويد الشعري المعروفة.

(١) اللزوم: ٥٢٤/٢.

(٢) نفسه: ٥٢٢/٢.

ولعل اللون الوحيد الذي كان الشيخ حريصاً على صبغ كثير من افتتاحات اللزوم به هو اللون التذكيري المنبه، الذي كان يصدم به عقل المتلقي وضميره الأخلاقي، فيرغمه على التأمل في دلالة المواعظ المتوقعة متهيئاً للاستجابة لها والاستسلام لأحكامها الأخلاقية، وهي مبادئ تنسجم مع الغاية النبيلة التي صيغت اللزوميات من أجلها، ومن هذه الافتتاحات الصادمة قوله:

مساجدكم ومواخيركم

سواءً فبعداً لكم من بشر^(١)

وقوله:

يا ظالمًا عقد اليدين مصلياً

ما بون ظلمك يعقد الزنار^(٢)

وتفسر عودة الشيخ إلى التجويد الشعري في ديوان الدرعات عنايته الفنية الواضحة بالافتتاح في مجموعة من قطع هذا الديوان وفر لها بعض التلوين الفني الذي وفره لمبادئ سقطياته، فقد صبغ الافتتاح في بعضها برقة يستعذبها المتلقي حين يسمع مثل قوله:

أظن سليمى أنعم الله بالها

حدا حاياها اللوميض جمالها^(٣)

وجعله جزلاً مفخماً في مثل قوله:

جاء الربيع واطباك المرعى

واستنتت الفصال حتى القرعى^(٤)

(١) اللزوم: ٦١٤/٢.

(٢) نفسه: ٤٦٨/٢.

(٣) الدرعات / شروح: ص ١٩٢٥.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١.

واختار لبعضها التعجيب الصوتي كقوله مجانساً بين مشتقات الجذرين
«رقم» و«وأل»:

كم أرقمي من بني وائل
موائل في حلة الأرقم^(١)
وجمع في بعضها الآخر بين التعجيب والتشويق السردى بمثل قوله:
سرى حين شيطان السراحين راقداً
عديم قرى لم يكتحل برقاب^(٢)

لكن هذه العناية الكيفية لم تكن مطردة في كل الدرعايات، لأنه قصرها على عدد
قليل^(٣) منها وتساهل في معظمها فغلب عليها الافتتاح الهادئ الشاحب اللون، وقوى
هذا الشحوب خلوها من التصريح.

وقد أوضحت من قبل أن حرصه على أن يقف بالدرعايات عند صورة القصيدة
المخدجة حتى لا تصبح فناً سقطيات جديدة، كان سبباً في إهماله تجويد أوائلها،
وأمام هذا الحرص لم تكن الافتتاحات فيها لتحظى من عنايته كميّاً بأكثر مما حظيت
به، لذا تظل سقطياته الشاهد الأول على الحدود التي انتهى إليها تجويد المبادئ في
متنه الشعري الكبير كيلاً وكماً.

ويلتبس بحسن الافتتاح من حيث المفهوم مصطلح براعة الاستهلال لتعلقه هو
الآخر بأوائل^(٤) القصائد، والفرق بينهما لطيف، فإجادة الافتتاح كما تبين أسلوب فني
تكون غاية الشاعر منه شد المتلقي إلى القصيدة وتحبيبه في ما لم يسمعه منها قبل أن
تفرع أسماعه، بينما تتجلى براعة الاستهلال في قدرة الشاعر على أن يجعل أول ما

(١) الدرعايات / شروح: ص ١٧٤٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢، ١٧٤٩، ١٨٦١، ١٩٠١، ١٨٧١، ١٩٢٥، ١٩٧٤، ١٩٧٦.

(٤) انظر الوساطة: ص ٤٨، حيث يعير الجرجاني عن حسن الافتتاح بحسن الاستهلال، وانظر شاعرية أبي
العلاء: ص ١٨٦، حيث يسوي الناقد بين حسن الابتداء والاستهلال.

يستهل به قصيدته من المعاني ينبئ المتلقي في خفاء بغرضها الرئيس قبل أن يتخلص إليه، كما يوضح ذلك ابن حجة في قوله: «انتهى ما أوردته في حسن الابتداء، وقد فرع المتأخرون منه براعة الاستهلال في النظم... وفيها زيادة على حسن الابتداء، فإنهم شرطوا في براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالا على ما بنيت عليه، مشعراً بغرض الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في النوق السليم، ويستدل بها على قصده من عتب أو عذر أو تنصل أو تهنئة أو مدح أو هجو... فإذا جمع الناظم بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان، وإن لم يحصل له براعة الاستهلال فليجتهد في سلوك ما يقوله في حسن الابتداء. وما سمي هذا النوع براعة الاستهلال إلا لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به...»^(١).

والغالب أن يظهر ذلك في أول أبيات النسب المقدم قبل العتاب والتهديد والهجاء أو التهنة بحدث سعيد، كما يتضح من قول مهيار مخاطباً حبيبته في نسب قصيدة عاتب بها الشريف المرتضى عتاباً قاسياً:

إذا لم يقرب منك إلا التذللُ
وعزُّ فؤادٍ فهو للبعد أحملُ
سلوئك لما كنت أول غابرٍ
وما راعنا في الحب أنك أول^(٢)

فالعتاب وقسوته ينبئ بهما رفضه التذلل في العشق رغم أنه سلوك فني أصلي في النسب، كما تنبئ بهما مقابله الغدر بالسلو وتوريته عن الشريف الذي كان رئيساً في قومه بأنه أول.

(١) خزانة الأدب: ص ٨.

(٢) ديوانه: ١١/٣.

ولا يلزم من براعة الاستهلال أن يكون في الحين نفسه حسن افتتاح، فقد يجمع الشاعر بينهما، وقد يفلح في أحدهما دون الآخر أو يؤثر أن يقصر براعته في التجويد عليه.

وقد كان حسن الافتتاح الأسلوب الذي اختاره الشيخ لتجويد أوائل سقطياته، ويبدو أن زهده في التكبس بالشعر وصحبة الملوك والرؤساء، قد جعله في غنى عن اللجوء إلى «براعة الاستهلال» للتلميح إلى غرض القصيدة قبل التخلص إليه، لكننا نعثر في بعض سقطياته على ما يفيد أنه لم يكن يفتقر إلى القدرة على توظيف هذه البراعة كما يشهد على ذلك قوله مستهلاً مدحة له بالتلميح إلى العتاب الذي ستضمنه، من خلال جعل الرحيل عن الممدوح حدثاً حزيناً لا يرده التمني:

لَيْتَ التَّحْمُلُ عَنْ ذَرَاكَ حُلُولُ

والسير عن حلبٍ إليك رحيل^(١)

أو قوله مومناً إلى أن معاني المديح ستكون تهنئة للممدوح بهزمه أعداءه:

أدنى الفوارس من يغير لمغنم

فاجعل مفارك للمكارم تكرم

وتوق أمر الغانيات فإنه

أمر إذا خالفته لم تندم^(٢)

ولم يكن الشيخ في اللزوميات والدرعيات مُحَوَّجاً إلى أن يكون بارعاً في استهلاله، فوحدة المقصد الأخلاقي فيها تجعل المتلقي يتنبأ بأن الأولى ستكون وعظاً وتنكيراً، وأن الثانية ستكون حثاً على الإقدام والجهاد من خلال وصف الدرع وتمجيدها.

(١) س. ذ. / شروح: ص ٨٦٧.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٢٧.

٢ - الخروج والتخلص: الاستطراد والإلزام.

يستعمل النقاد القدامى مصطلحي الخروج والتخلص للإشارة إلى التحول الذي يطرأ على الحركة الشعرية، عند انتقال الشاعر من غرض إلى غرض آخر مستقل بمعانيه وحقوقه الدلالية النمطية، وقد خلص النقاد^(١) من تتبعهم لأساليب الخروج في القصائد القديمة والمحدث، إلى أن الشعراء القدامى كانوا يسلكون في انتقالهم من غرض إلى غرض مسلماً يعتمد على المفاجأة والتحول العنيف المستغني عن التمهيد اللطيف للتخلص، والمعتمد أحياناً على عبارات شبه قسرية مثل «دع ذا» و«عد عن ذا»، تأمر المتلقي بأن يصرف ذهنه إلى الغرض الجديد الذي سيبدأ الشاعر في بناء حقوقه ومعانيه.

وكان النقاد يسمون هذه الطريقة خروجاً منفصلاً إذا اعتمد على «دع» ونظائرها، وطفراً وانقطاعاً^(٢) واقتضاباً^(٣) إذا خلا منها^(٤)، وقد عدوها من أساليب القدماء التي لا تليق بالشعراء المحدثين، لأن أنواق المتلقين في عصور التحضر صارت تميل إلى الخروج اللطيف الذي لا يكاد يحس فيه المتلقي بأن الشاعر تخلص من غرض إلى غرض آخر.

وقد اصطلح معظم النقاد على أن يصفوا هذه الطريقة اللطيفة في الخروج بحسن التخلص^(٥)، وعدوها أسامة بن منقذ^(٦) أسلوباً ابتدعه المحدثون واختصوا به دون المتقدمين، وهو حكم مبالغ فيه لأنه يوهم أن القدماء كانوا يسيئون التخلص.

فغلبة الانفصال والاقتضاب على تخلص القدماء لم تكن نتيجة عجزهم عن الخروج الخفي الموسوم بحسن التخلص، ولكنها كانت ثمرة لآثارهم فنياً الفصل

(١) انظر العمدة: ٢٣٤/١، والمثل السائر: ٢٥٩/٢ - ٢٧٧.

(٢) العمدة: ٢٣٩/١.

(٣) المثل السائر: ٢٦٣/٢، ٢٥٩.

(٤) العمدة: ٢٣٩/١.

(٥) نفسه: ٢٣٤/١.

(٦) البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٨. وانظر المثل السائر: ٢٦٣/٢، ٢٧٧، وخزانة الحموي: ص ١٤٩.

والطفر والانقطاع العنيف على ما سواها من الأساليب، ولذلك بدأ الأسلوب الذي سيشتهر به المحدثون قليلاً^(١) في أشعار القدماء، رغم أنه كان معروفاً لديهم كما يتبين من قول أوس محسناً التخلص من وصف السحاب إلى المدح:

سقى ديار بني عوف وساكنها

ودار علقمة الخير بن صباح^(٢)

وإذا كانت الأبيات التي يخرج فيها القدماء من غرض إلى آخر تكشف عن ولعهم بالخروج المقتضب، فإن حرصهم على إحسان التخلص من حقل إلى حقل داخل الغرض الواحد، يدل على أنهم كانوا يدركون بغرائزهم أن كل أسلوب من الأسلوبين يليق حيث لا يليق الآخر.

ورغم اشتها المحدثين بالتخلص السهل والخروج المختلس الرشيق^(٣) لم يكن هذا الأسلوب يتأني لكل الشعراء، لأنهم كانوا يتفاوتون^(٤) في هذا الباب فيقصر عنه أحياناً الشاعر المفلق المشهور بالإجادة في إيراد الألفاظ واختيار المعاني، كالبحثري الذي كان يعد قينة الشعراء في الإطراب، ومع هذا لم يوفق في التخلص من النسيب إلى المديح لأنه كان يقتضبه اقتضاباً، فلم يحفظ له من الخروج الخفي الحسن إلا اليسير^(٥)، ولذا عد ابن الأثير حسن التخلص من مستصعبات علم البيان^(٦).

ويبدو أن أبا العلاء اختار رغم إعجابه بأساليب القدماء طريقة التخلص الخفي الرشيق التي اختارها صفياء أبو تمام وأبو الطيب وغيرهما من محدثي الشعراء، إلا أنه لم يسم هذه الطريقة بحسن التخلص حتى لا يفهم من ذلك أنه كان يهتم القدماء بإساءة التخلص، فالمصطلح الذي أثر استعماله لوصف طريقة المحدثين هو

(١) الصناعتين: ص ٤٧٥.

(٢) الصناعتين: ص ٤٧٦. وانظر ديوانه: ص ١٨.

(٣) خزانة الحموي: ص ١٨٥.

(٤) المثل السائر: ٢/٢٦٣.

(٥) نفسه: ٢/١٦٣، وانظر العمدة: ١/٢٣٩.

(٦) المثل السائر: ٢/٢٧٧.

الذريعة إلى الخروج^(١)، وهو مصطلح يرادف مصطلح التوسل الذي استعمله بعض النقاد^(٢) لوصف نفس الطريقة، ومفهوم هذين المصطلحين بعيد عن المعيارية التي يوهم بها مصطلح «حسن التخلّص»، لأن معنى الذريعة والتوسل يحصر هذا المفهوم في تحايل الشاعر على البناء لجعل المتلقي يقتنع بأن الخروج إلى معاني الغرض اللاحق اقتضته معاني الغرض السابق.

ويتبين من مختلف الذرائع التي توسل بها الشيخ إلى الخروج أنه كان يملك قدرة فنية عالية على الانتقال من غرض إلى آخر بلطف لا يكاد ينتبه إليه المتلقي، كقوله متخلصاً من وصف الناقة والرحلة إلى التنويه بجود الممدوح وشجاعته:

ولما راتنا نذكرُ الماءَ بيننا
ولا ماء غارت من حذار عيونها
كأننا توقّفت وربنا ثمّد عينها
فضم إليه ناظرها جبينها
وقد حلفت أن تسال الشمس حاجةً
وإن سالتك اليسر برّت يمينها
ملقي نواصي الخيل كل مرشّة
من الطعن لا يرجو البقاء طعينها^(٣)

وقد عد ابن حجة الحموي^(٤) من عجائب المخالص وبدائعها قوله خارجاً من وصف مشقة الرحلة إلى ذكر الممدوح:

ولو أن المطي لها عقولٌ
وجدك لم نشد بها عقالا

(١) انظر ذكرى حبيب / ش. د. د. أبي تمام: ٦٨/٣.

(٢) انظر العمدّة: ٢٣٩/١.

(٣) س. ز. / شروح: ص ٨٩٦ - ٨٩٨، وانظر في حسن التخلّص: ص ١٣٤، ١٨٤، ١٥٨٨ - ١٥٩٠، ١٢٥١.

(٤) انظر خزائن الحموي: ص ١٥١.

مواصلة بها رحلي كاني
من الدنيا أريد بها انفصالا
سألن فقلت مقصينا سعيدُ
فكان اسم الأمير لهنْ فالأ^(١)

لكن خبرته بصوغ المخالص اللطيفة لم تمنعه من أن يسلك في بعض السقطيات
مسلكاً في الخروج قريباً من الاقتضاب الذي شهر به القدماء، وذلك باتخاذ النداء
سبيلاً إلى الانتقال المفاجئ إلى الغرض اللاحق وتنبيه المتلقي على أن معاني الغرض
السابق قد انتهت، كما يتبين من مثل قوله مفاجئاً المتلقي بالخروج من وصف سيوف
الحراس في مهالك الصحراء إلى مخاطبة صديقه عبد السلام البصري:

ويؤنسنا من خشية الخوف معشرُ
لكل حسام في القراب مودعُ
طريقة موت قيد العير وسطها
لينعم فيها بين مرعى ومشعر
كان الأقربُ الأخدري بانه
سمي له في آل أعوج مدعي
إذا سحلت في القفر كان سحيله
صليلاً يريق العزم من كل أخدع
أبا أحمد اسلم إن من كرم الفتى
إخاء الثنائي لا إخاء التجمع^(٢)

وقوله مانحاً أحد أمراء حلب:

لولا تحية بعض الأربع الدرس
ما هاب حدُّ لساني حادث الحبس

(١) س. ز. / شروح: ص ٣٩ - ٤٢.

(٢) نفسه: ص ١٥٣٩ - ١٥٤٣.

هل تسمع القول دار غير ناطقة
وفقدتها السمع مقرون إلى الخرس
لا أنسينك إن طال الزمان بنا
وكم حبيب تمادى عهده فنسى
يا شاكى الخوب انهض طالباً حلباً
نهوض مضى لحسم الداء ملتمس
واخلع حذاءك إن حاذيتها ورعاً
كفعل موسى كلم الله في القدس
واحمل إلى خير وال من رعيته
أزكى التحيات لم تمزج ولم تمس^(١)

ويستشف من اطراد أسلوب الخروج المنقطع في مجموعة من سقطياته أنه كان يقصد في بعضها إلى جعل الطفرة الدلالية المفاجئة وسيلة إلى تخليص المتلقي من هزل النسب، وصرف ذهنه إلى جد المديح وما يستدعيه من معان تليق بمقام المدوح وجلالة الحدث، ويبدو أنه كان ينحو في ذلك نفس المنحى الذي سار فيه الجاهليون وهم يتعمدون أن يبرزوا الغرض المقصود من نظم القصيدة، من خلال الخروج المنقطع من النسب إلى ما بعده.

ولعل أهم ما يدل على الغائية الفنية الدلالية لاقتضاب الخروج في بعض سقطياته كون السياق النحوي المنطقي للكلام لا يختل، وهي خصيصة تجعله لا يلتبس بالبتري الطارئ الذي أخل بهذا السياق^(٢) في بعض القصائد نتيجة حذف الشيع ما لم يعد يرضى عنه من الأبيات في مرحلة التوبة من الشعر، كما يتبين من الصورة الطارئة التي صارت إليها بعد الحذف رائيته:

(١) س. ذ. / شروح: ص ٦٨٩ - ٦٩٢.

(٢) انظر التتوير: ١/ ١٦٤.

تدوس آفاحيص القطا وهو هاجدُ
فتمضي ولم تقطع عليه غراراً
وتقنص أم الخشف ما أبهت لها
فتحدث عنها نبوة وفراراً
كانك أصفرت الزمان وأهله
عبيداً ولم ترض البسيطة داراً
تظل المنايا في سيوفك شرعاً
إذا النقع من تحت السنابك ثاراً^(١)

فالبيتان الأولان في وصف الناقة وسرعتها، والبيتان الأخيران في وصف علو
همة الممدوح وشجاعته، ولم يتقدم له ذكر يهيئ لمخاطبته بكاف الخطاب.

وقد انتبه الشراح إلى هذا الاختلال في السياق فنبهوا القارئ على هذا الخروج
المضطرب إلى المدح بمثل قولهم بعد انتهائهم من شرح الأبيات الواصفة للناقة: «ومن
مدح هذه القصيدة»^(٢).

وذكر البطليوسي أن القصيدة وقعت هكذا في سقط الزند غير متصل بعضها
ببعض فاثبتتها على ما وجدته^(٣)، أما الخويي فقد صرح - كما أوضحت - بأن
الشيخ ترك بعض أبيات القصيدة ولم يدونها جرئاً على عادته، لأنه كان ربما يحذف
بعض الأبيات أثناء الإملاء رغبة عن ذكرها فيضطرب السياق ويبدو الكلام مبتوراً
غير متناسب^(٤).

(١) س. ذ. / شروح: ص ٦٣٣ - ٦٣٥.

(٢) انظر شروح السقط: ص ٦٣٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٦٣٥.

(٤) التنوير: ١/ ١٣٢.

فالحذف - إذن - غير الاقتضاب الفني، لأنه - أي الحذف - يطرأ على قصائد تكون في أصلها مبنية على خروج يحتمل أن يكون الشيخ قد جعل إليه ذريعة ليخفي أو اقتضبه ليظهر.

ويتحدث ابن رشيق عن نوع آخر من الخروج يسميه النقاد استطراداً، ويتميز من الأول بكون الشاعر يخرج فيه من غرض إلى آخر، ثم يعود إلى الأول ليخرج منه من جديد إلى غيره.

وذكر الناقد أن أولى الخروج «بأن يسمى تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه»^(١)، واستشهد على ذلك بعينية للنابغة، فإذا كان خروجاً من النسب إلى المدح وعودة إليه سمي «إماماً» كالذي جاء به أبو تمام في ميمية له خرج فيها من النسب إلى المدح ثم عاد إليه ثم خرج منه مرة ثانية إلى المديح^(٢).

ونجد في مخالص بعض السقطيات ما يفيد أن الشيخ اختار في بعضها تجريب طريقة الاستطراد أو الإلزام التي سلكها قبله النابغة وأبو تمام، كما يتضح من دالية له استهلها بالهجوم على المديح ثم تخلص بعد اثنين وعشرين بيتاً إلى وصف النوق الراحلة إلى بلد الممدوح، ليعود مرة ثانية بعد عشرين بيتاً إلى الثناء عليه والتعريض بخصوصه:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤددٍ
فأبل الليالي والأنام وجدٍ
ولولاك لم يسلم أفامية الردى
وقد أبصرت من مثلها مصرع الردى

(١) انظر الممددة: ٢٣٧/١.

(٢) نفسه: ٢٣٨/١ - ٢٣٩. وانظر قوله: ظلمتك ظلمة السرى ظلوم... والظلم من ذي قدرة مذموم. ديوانه: ٢٨٩/٣.

وحيداً بثغر المسلمين كأنه
 بفيه مبقى من نواجذ أريد
 متى أنا في ركب يؤمون منزلاً
 توحيد من شخص الشريف بأوحد
 على شذمئآت كان حداتها
 إذا عرس الركبان شراب مرقد
 يحاذرن وطء البيد حتى كأنما
 يطان برأس الحزن هامة أصيد
 إلى بردي حتى تظل كأنها
 وقد شرعت فيه لوائهم مبرد
 أرى المجد سيفاً والقريض نجاده
 ولولا نجاد السيف لم يتقلد
 وأعرض من بون اللقاء قبائل
 يعلون خرصان الوشيح المقصد
 وقد علمت هذي البسيطة أنها
 تراثك فلتشرف بذاك وتزدد^(١)

وإذا كانت السقطيات قد حظيت بهذا التنوع الفني في أساليب الخروج والتخلص
 لانتسابها إلى مرحلة التجويد الشعري، فإن انتساب اللزوميات إلى مرحلة التوبة من
 الشعر المجود والاكفاء بالنظم جعل الشيخ فيها في غنى عن العناية بهذه الأساليب،
 لأن منظومات هذا الديوان الفكري الأخلاقي - مقصرة كانت أم مطولة - تفتقر إلى
 نمطية التقصيد التي تجعل بناءها هيكلًا متعدد الأقسام، يخرج فيه الشاعر من غرض
 إلى آخر ويحتاج فيه كجل المحدثين إلى التلطف في الخروج.

(١) س. ز. / شرح: ص ٣٥٠ - ٣٨٧.

وإذا كان من الجائز أن ننسب الديوان كله إلى غرض وحيد هو الوعظ أو الزهد، فإن تنوع الحقول الفكرية والموضوعات التي بنيت عليها القطع اللزومية وتعددتها، جعلها تبعد عن الأغراض النمطية التي ألف الشعراء النظم فيها، ولذلك نجد أسلوب الانتقال من موضوع إلى آخر في هذه القطع هو الخروج المنقطع المقترن أحياناً بالاستطراد^(١) إذا ما كان طول القطعة يسمح به، أما حسن التخلص فإن من شروط ظهوره كون أغراض المنظومة حقولاً دلالية نمطية يعرفها المتلقي ويتوقعها، واللزوميات كانت كما ذكرت بعيدة عن هذه النمطية وما تستدعيه من مآلص محسنة.

أما الدرعايات فقد كان من المفروض نظرياً أن يكون الشاعر فيها في غنى عن الاختيار بين أساليب التخلص، لأن تخصيصه إياها لغرض وحيد هو وصف الدرع، يغني عن حركة الخروج التي يستدعيها الانتقال من غرض إلى آخر، ويحصر الحركة الشعرية في الافتتاح والنهاية دونه.

ويظهر ذلك جلياً في درعاياته القصيرة^(٢) والمطولة^(٣) التي ظل فيها متقيداً بالمعاني الواصفة لهذه العدة دون غيرها، لكن استعانتها بالحقول المستقطبة^(٤) والخواتيم في بناء حوالى ثلثي هذا الديوان الصغير لتنويع المعاني وتجنب الإملال الذي قد يؤدي إليه تكرار نفس الغرض، فرض عليه أن يعود فيها إلى الخروج الذي يتطلبه الانتقال من الحقل المستقطب^(٥) إلى وصف الدرع، أو من وصفها^(٦) إليه أو إلى الخاتمة^(٧)، مختاراً في معظمها التذرع والتخلص الحسن على طريقة المحدثين، كما نجد في قوله متخلصاً من وصف الحسناء المنعمة إلى نعت الدرع التي ساومتها عليها:

(١) سبقت الإشارة إلى هذه الطريقة في سياق الحديث عن اللحم الاستطرادي.

(٢) انظر س. ز. / شروح: ص ١٩٠٩، ١٩١٥، ١٩١٦، ١٩٢٣، ١٩٤٥.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٨٤٩ و ١٩٧٦.

(٤) انظر دلالة هذا المصطلح في ما تقدم.

(٥) انظر: س. ز. / شروح: ص ١٧٠٨، ١٧١٢، ١٧٩٥، ١٨٤٣، ١٨٦٢.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٤١، ١٧٦٦، ١٧٧٣، ١٨٩٠.

نزلنا بها في القيظ وهي كروضة
سقتها عنان الشعريين عنانه
فلما رأت ضمن الحقيبة جونة
أبرت على طول الكمي بنانه
رمتني بحبيها وأخر صامت
من النضر لا أعني به ابن كنانه
وليست وإن جاءت بحلي وزينة
علي كدرعي عزة وصيانته^(١)

وقوله متخلصاً من نعتها والتحذير من التفريط فيها إلى الشكوى من الهرم الذي
أرغمه على التخلي عن لبسها:

لقد نضب الغدران وهي غريضة
كماء غمام لم يخالط بصلصال
فما غاض منها ناجر شخب أرنب
ولا سامنيها تاجر عند إلال
لك السور والخلخال وهي لربها
أعز عليه من سوار وخلخال
وقد طال فوق الأرض كوني وشبهت
نظاماً بجوني عادلاتي وعذالي^(٢)

لكن غلبة حسن التخلص فيها على حركة الخروج لم يمنعه من أن يأتي به في
بعضها مقتضباً كما اقتضبه في بعض السقطيات، وذلك في مثل قوله طافراً من
وصف الدرع إلى الاستغفار وتأكيد توبته من رذائل الشعر وتمسكه بعزلته:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٧١ - ١٨٧٣.

(٢) س. ز. / شروح: ص ١٨٣٧ - ١٨٣٨.

هازئةً بالبعض أرجأوها
 ساخرة الأثناء بالأسهم
 لو أمسكت ما زل عن سردها
 لأبصر الدار كالشيهم
 استغفر الله ولا أندب الـ
 أطلال فذ الشخص كالثوام
 هل سمس في ما مضى عالم
 بوقفه العجاج في سمس^(١)

ولم يُخلِ الشيخ درعياته - رغم قلتها بالقياس إلى السقطيات - من بعض
 المخالص الاستطراذية التي خرج فيها من الحقل المستقطب إلى البؤرة النمطية أي
 وصف الدرع، ثم خرج منها إلى حقل مستقطب آخر ليتخلص منه مرة أخرى إلى
 وصفها كما يتبين من كافيته^(٢) وميميته^(٣)، أو خرج فيها من هذه البؤرة إلى الحقل
 المستقطب ليعود إليها من جديد قبل أن يتخلص إلى حقل مستقطب آخر كما هو جلي
 في رائيته^(٤).

ويتضح من مجيء الشيخ في درعياته بكل أساليب التخلص المجود أنه يلحقها
 فنيا بقصائد السقط رغم تأخر زمانها^(٥)، خلافاً للزوميات التي يظل الخروج فيها
 مجرد معبر يمر منه إلى حقول الوعظ والتذكير المتعددة التي بنى عليها هذا الديوان
 الأخلاقي، ليكون مفيداً منبهاً لا مخيلاً معجباً.

(١) س. ز / شرح: ص ١٧٦٥ - ١٧٦٧.

(٢) قوله: أبني كنانة إن حشو كنانتي... نبأ بها نبل الرجال هلوك.. الدرعيات / شرح: ص ١٩٠١.

(٣) قوله: أعاذل إني إن يزد جاهلية... شباب يزد في جاهليته علمي. نفسه / نفسه: ص ١٩٩٤.

(٤) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعي... بما يترك الغني فقيراً. نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٥) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: ٢١٥/٢.

٣ - النهاية: وهو اصطلاح أحصر استعماله في الدلالة على انتهاء الحركة الشعرية التي يعلن عنها توقف الشاعر أو المنشد - غير مختار - عن الإتيان لنفاذ الأبيات، خلافاً للخاتمة التي تتميز كما أوضحت بوظيفتها الهيكلية الدلالية، ولذا يمكن وصفها - أي النهاية - بالإتشادية لأنها آخر ما يسمعه المتلقي من القصيدة سواء كان ذلك آخر المتن / الغرض أم آخر الخاتمة نفسها.

وتتأرجح النهايات الإتشادية في قصائد الشعراء بين طرفين متباعدين هما البروز والشحوب، ومعيان نجاح الشاعر في الانتهاء إشعار المتلقي بأن القصيدة قد انتهت، وذلك بالمجيء ببيت لا يتوقع أن يُسمع بعده بيت لاحق، ويكون ذلك أيسر عندما تأتي النهاية في آخر الخاتمة، لأن الخروج من المتن إلى معاني الختم يهيئ المتلقي لسماعها ويجعله ينتبأ بها وهو يحس بتنازل إيقاع الحركة الشعرية واتجاهها نحو وقف السكوت، ويمكن أن نصف هذا النوع من الانتهاء بالنهاية الميسرة المستشرفة أو المتوقعة.

أما ما يأتي منها في آخر المتن / الغرض فإن معيار نجاح الشاعر فيه أن يجعله محكماً، وعلامة إحكامه أن يكون قفلاً «لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه»^(١). وتسمى النهاية الإتشادية عندما تكون محكمة قاعدة القصيدة^(٢).

وقد يرغب الشاعر في أخذ العفو وإسقاط الكلفة فيقطع قصيدته «والنفس بها متعلقة وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً»^(٣) كأن الشاعر تعمد ألا يجعل له نهاية، فتكون القصيدة بدون قاعدة كمعلقة امرئ القيس.

ويتضح من تتبع نهايات الحركة الشعرية في قصائد السقط أن النمط الغالب فيها هو النهاية المحكمة التي يحس المتلقي عند سماعها بأنها آخر أبيات القصيدة

(١) العمدة: ٢٣٩/١.

(٢) نفسه: ٢٣٩/١، ٢٤١.

(٣) نفسه: ٢٤٠/١.

المنشدة، وذلك لورودها مستشرفة في آخر الخاتمة الدلالية كما يتبين من قوله منهياً
إحدى خواتيمه الناصحة:

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطاً
فعند التناهي يقصر المتطاوُلُ
توقى البدورُ النقصَ وهي أهْلُ
ويدركها النقصانُ وهي كواملٌ^(١)

أو لورودها قاعدة في آخر المتن نفسه كما نجد في مثل قوله في آخر مدحه لأحد
الشعراء بكثرة الأسفار والتطواف:

كذا الأقمارُ لا تشكو وناها
وليس يعيبها أبداً سفارٌ^(٢)

أو قوله بعد التنويه بشجاعة الممدوح وانتصاره على الروم:
فلولاك بعد الله ما عرف الندى
ولا ثارَ بين الخافقين قتامٌ
ولا سُئلَ في نصر المكارم صارمٌ
ولا شُدَّ في غزو العدو حزامٌ^(٣)

وإذا كان نمط النهاية المحكمة التي لا يمكن الزيادة عليها ولا يأتي بعدها أحسن
منها هو الغالب على أواخر معظم السقطيات كما ذكرت، فإن بعد النهاية في بعضها
عن الإحكام يبدو واضحاً في الانتهاء المنقطع الذي يفاجأ به المتلقي وهو ما يزال
يترقب توالي أبيات القصيدة، كما يتبين من قوله في آخر إحدى فخرياته:

ولي نفسٌ تحل بي الروابي
وتأبى أن تحل بي الوهادا

(١) س. ز. / شرح: ص ٥٥٢.

(٢) نفسه: ص ٨٢٠.

(٣) نفسه: ص ٦١٧.

تمدُّ لتقبض القمرين كفًا

وتحمل كي تبذ النجم زادا^(١)

أو قوله:

ولقد أبيتُ مع الوحوش ببلدةٍ

بين النعائم في نسيم نعائمٍ

غرثان يقتنص الطباء وماطرُ

يرعى الطباء بكل نوعٍ ساجم^(٢)

لكن السقطيات التي تبدو النهايات فيها غير محكمة تظل جد قليلة^(٣).

ويتبين من تتبعها أن بعد النهايات فيها عن الإحكام يحتمل تفسيرين: أحدهما أن يكون الشاعر قد تعمد أن يجعلها بدون قاعدة مجرياً طريقة صفيه امرئ القيس في إنهاء معلقته، والثاني أن تكون نهايتها الأصلية المحكمة قد أسقطت مع ما أسقط من أبيات الديوان بعد التوبة من الشعر.

وخلافاً لقصائد السقط تبدو النهايات في اللزوميات بعيدة في معظمها عن الإحكام الذي يُشعر المتلقي بانتهاء أبيات المنظومة كما نجد في مثل قوله:

إذا وهب الله لي نعمةً

أفدت المساكين مما وهب

جعلت لهم عشر سقي الغمام

وأعطيتهم ربع عشر الذهب

وإلا فليس على قاصح

إذا ما كبا الزند دفع الذهب

(١) س. ز. / شرح: ص ٦٠٠ - ٦٠١.

(٢) نفسه: ص ١٤٨٤ - ١٤٨٦.

(٣) نفسه: ص ٤٠١.

ولو أرسلت في المهب الجنوب

لما عجزت عن سلوك المهب^(١)

ولا نستغرب أن تكون هذه النهايات مفتقرة إلى مثل العناية التي حظيت بها
نهايات السقطيات، فالتجويد لم يكن غاية الشيخ من نظمه ديوانه الوعظي، ورغم ذلك
لا نعدم بعض الأبيات التي يستشف منها أنه صاغها صياغة دلالية متميزة لتكون
معلنة عن نهاية اللزومية، ويترد ذلك في الأبيات التي تدعو معانيها إلى اليأس من نعيم
الدنيا الزائف والاتعاظ بالحقيقة الوحيدة الثابتة أي الموت:

لـلـرـزق أسـبـاب تـسـبـب

والعـيش مـأـمـول مـحـبـب

وصـيـابة الإنـسـان بـالـد

نـيـا أرتـك دـمـا تـصـبـب

والمـوؤ طـب لـيـس يـبـ

رئـه الحـكـيم وإن تـطـبـب

والصـمـت يـلـزمه الفـتـى

مـن بـعـدما غـنى وشـيـب^(٢)

وتشغل الدرعات التي أنهارها بنهايات غير محكمة فجعلها بدون قواعد ثلث
الديوان الصغير، كقوله في ماوية الدرع:

مـثل غـدير الحـزن جـيد شـفـعا

وافـى جـنـوبـا أو شـمـالـا مـسـعا

رد شـبـا النـبـع وخـيـل نـبـعا

جـيـب عـلى ذـي السـمـع يـحـكي السـمـعا

(١) اللزوم: ١٩٠/١.

(٢) نفسه: ١٨٤/١.

في الطبع منها أن تظن طبعا

كالثغب أعطته السيول جزعا^(١)

فالغاية الفنية في هذه الأبيات كانت تصويرَ شبه الدرع بالماء، وبذلك صار المعنى الواصف في البيت الأخير قابلاً لأن يشفع بمعنى آخر يزداد بعده، وقابلاً أيضاً لأن يستغنى عنه هو نفسه ويكتفى بمعنى البيت الذي قبله، وهي خصيصة تفيد أن الشاعر لم يحكم بناء هذه النهاية الإنشادية بجعلها قاعدة لا يمكن الزيادة عليها.

ويتضح من اقتران معظم^(٢) النهايات غير المحكمة في درعياته بالوصف التصويري، أن الشيخ نحا بها منحى نهاية معلقة امرئ القيس التي تنقطع عندها الأبيات والمتلقي ينتظر ما بعدها، أما درعياته الأخرى فقد سلك في إنهاؤها مسلكه في السقطيات، فأحكم نهاياتها وجعل كل واحدة منها قاعدة تشعر المتلقي بانتهاء الأبيات، سواء في آخر الخاتمة كقوله في آخر إحداها بعد تصوير الدرع والفخر بفضائله:

ثم قصري موت وقد فات كُلا

منه فوت إن سيداً أو حقيراً^(٣)

أم في آخر البؤرة النمطية كقوله يصفها أيضاً:

لم يلق في روع لها خوف صارم

ففاض بطهر من تقى الموت روعها^(٤)

وتشهد الدرعيات غير القليلة التي لم يحكم الشيخ نهايتها بأنه لم يكن يستضعف عند نظمه ديوانه الأخير هذا النوع من الانتهاء، لكن غلبة^(٥) النهايات المحكمة فيه تؤكد أنه كان يرى إحكامها أجود وأقوى للنظم، وهو نفسه الأسلوب الذي اختاره لحركته

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٤ - ١٨٦٧.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٦٠، ١٨٨٠، ١٩١٣، ١٩١٥ وغيرها.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٨١٠.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٣.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٧١١، ١٧١٩، ١٧٤٣، ١٧٧١، ١٧٧٣، ١٨١٠، ١٨٧٠، ١٩٠٨.

الشعرية في قصائد السقط، فالحركة في هذه القصائد اعتمدت اعتماداً صريحاً على المبادئ البديعة والمخالص اللطيفة، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد اختار لها النهايات المحكمة لأن التجويد كان غايته الأولى من نظمها.

IV - الإسهاب: والإطناب بمعناه^(١)، ومفهومه القريب المبالغة الكمية في الوصف، والإكثار من الأبيات إكثاراً يمتد به البناء العمودي للقصيدة فتعد من الطوال المشهورة، كمعلقة عمرو بن كلثوم ومطولات الكميت الذي كان معروفاً بتطويل القصائد^(٢).

لكن هذا المفهوم الكمي للإسهاب يصبح ملتبساً عندما يرد إلى دلالاته النقدية التي تجعله مصطلحاً يتأرجح بين طرفين معياريين يكون لدى أحدهما محموداً مرغوباً فيه، ولدى الثاني مذموماً مرغوباً عنه، فالإسهاب «كثرة الكلام صواباً كان أو خطأ، وتختلف الصفة منهما، فإن كان إكثاراً مع إصابة قيل: رجل مسهب، بكسر الهاء، وإن كان إكثاراً مع خطأ من خرف وذهاب عقل قيل: رجل مسهب، بفتح الهاء»^(٣).

وقد فضل بعض النقاد الأخطل على الفرزدق وجريير لقصائده الطوال^(٤)، وعدوا المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وأدل على اقتداره على الشعر منه^(٥)، واستحبوا الإطالة «عند الإعذار والإنذار والترهيب والإصلاح بين القبائل»^(٦)، وبدأ من بعض أحكام ابن سلام أنه كان يعد الطول في بعض القصائد شاهداً على فحولة صاحبها^(٧).

(١) شرح التبريزي / شرح: ص ٨٣٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٣) شرح البطلوسي / شرح: ص ٨٣٤.

(٤) انظر معجم الأدباء: ٦٦/٢٠.

(٥) انظر العمدة: ١٨٧/١ - ١٨٨.

(٦) نفسه: ١٨٦/١.

(٧) انظر طبقات فحول الشعراء: ٦٥/١، حيث يذكر أن من قدموا الأعشى على غيره أرجعوا ذلك إلى أسباب فنية منها أنه كان أكثرهم طويلاً جيدة. وانظر: ١٤٧/١، حيث يقول عن الأسود بن يعفر: «وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته».

وقد أحس الشعراء المتكسبون بطمع كثير من المدحيين في أن تطول القصائد التي تصاغ فيهم، فجعلوا الإسهاب دليلاً على عنايتهم بهم كما يتبين من قول بعضهم يخاطب ممدوحه:

نفس طال كان لولاك يغني الـ

عفو منه ويقنع الميسور^(١)

وقد يبالغ الشاعر في الإطناب فيبدو مغالياً، لكن المساعي إذا كثرت لم يحط بها إلا الوصف المسهب:

لم تغل في وصفك مع طولها

بل وجد الشعر مقالاً فقال^(٢)

وأسرف الشعراء في التملق فعدوا القصيدة مهما طالت قصيرة بالقياس إلى قدر الممدوح وعلاه، واعتذروا عن عجزهم وقصورهم عن أن يبلغوا بأبيات القصيدة العدد الذي يليق بمقامه^(٣).

ونظر بعض الشعراء والنقاد المتأخرين إلى المزال والمزلق التي يجر إليها الإسهاب، فرغبوا عنه ونفروا منه احتراساً من أن تفضح الإطالة الشاعرية المولدة^(٤)، ودفعاً للإملال الذي يجلبه إثقال البناء بقضول الكلام^(٥)، فالقلادة يكفي منها ما أحاط بالعنق.

وخالف بعض المتكسبين المعيار المشهور فاعتبروا إطالة المديح طمعاً في النوال هجواً غير معلن للممدوح^(٦).

(١) ديوان مهيار: ٦٢/٢. وانظر قوله: لك الطويل الشوط من خيولها... فليس ترضى لك باقتصادها. نفسه: ٣١٩/١.

(٢) نفسه: ١٧١/٣.

(٣) انظر قول مهيار: كثرت وهي دون قدرك فاعتذر... في قصوري واقنع بما قال وسعي. ديوانه: ١٧٤/٣.

(٤) الصناعتين: ص ٢٧.

(٥) العمدة: ١٨٧/١.

(٦) انظر قول ابن الرومي: وكل امرئ مدح امرأ لنواله... وأطال فيه فقد أطال هجاءه. ديوانه: ١١١/١.

وقد عد بعضهم الاعتدال والتوسط بين الإطالة والتقصير مخرجاً^(١) يقي الشاعر مزلة الإسهاب وفقر الإيجاز، لكن مفهوم هذا الاعتدال يظل نسبياً حينما ننظر إلى المنجز، لأن القصيدة قد تزيد على ستين بيتاً وتعد غير مسهبة إذا استعذبها المتلقي، وقد تقل عن عشرين بيتاً وتعد رغم ذلك طويلة مطولة إذا ما استثقلها.

فالإسهاب ليس قيمة عددية إذا تجاوزتها القصيدة عدت طويلة، ولكنه استئثار يتسلط على حس المتلقي عندما تختل علاقة الانسجام والتكامل بين البناء الدلالي والحركة الشعرية وبين عدد الأبيات فيشعر بالملل، وأعني بذلك أن المعيار في وصف قصيدة ما بأنها مسهبة أو موجزة هو الاستطالة والاستقصار لا الطول والقصر الكميان.

إن اختلاف المعيارين الكمي والحسي هو الذي يفسر اختلاف الشعراء والنقاد في استثمار الإسهاب والحكم عليه، ونجد في بعض مصنفات الشيخ ما يفيد أنه كان يعد الإطالة من أساليب الخطاب التي يقتضيها أحياناً أدب الرد على المراسلات^(٢) أو المديح الحاث على الجود^(٣) أو التهنة الصاقفة، كما يتبين من اعتذاره لبعض أصدقائه عن عدم إسهابه في التهنة التي أرسلها إليه:

هنا من غريب أو قريب

كلا وصفيه حق لا فري

ولولا ما تكلفنا الليالي

لطال القول واتصل الروي^(٤)

(١) انظر مثلاً قول ابن قتيبة: «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمء إلى المزيد». الشعر والشعراء: ٧٥/١ - ٧٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٣.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٣٢٨ - ١٣٢٩.

إلا أن موقفه النقدي الصريح منه يتجلى في تحذيره شبه المطرد الشعراء من المزالق التي يؤدي إليها، بالتنبيه على أن الإكثار مظنة العثار^(١)، وتشبيه المسهب بخابط الظلماء^(٢) وحاطب الليل^(٣)، وأن مثل أبيات القصيدة مثل الإخوة يكونون عرضة للعيوب وهم قلة، «فكيف إذا بلغوا المائة في العدد»^(٤).

وعندما افتخر النابغة الجعدي - في إحدى مشاهد الغفران - على الأعشى بأنه أطول منه نفساً وأنه بلغ بعدد البيوت ما لم يبلغه أحد من الشعراء قبله، جعل الشيخ هذا الأخير يقول: «أقول هذا وإن بيتاً مما بنيتُ ليعدل بمائة من بنائك وإن أسهبت في منطقتك، فإن المسهب كحاطب الليل»^(٥).

ولم يخف الشيخ إعجابه بقصيدتين مطولتين لذي الرمة سلمتا من العيب^(٦) على طولهما، لكنه كان مقتنعاً بأن الإسهاب لا يقود إلا إلى الزلل:
أسهب الناس في المقال وما يظ

فر إلا بزلّة مسهبوه^(٧)

ولا يبدو أن الشيخ كان يرسم للإسهاب المذموم حدوداً عددية دقيقة، فرغم الحذف الذي لحق أبيات السقطيات في مرحلة العزلة، يكشف ما تبقى منها عن أنه كان يعد مقارنة الستين بيتاً طويلاً مقبولاً.

وقد تجاوز هذا العدد في غير قليل من قصائده فبلغ في بعضها^(٨) ستة وسبعين بيتاً، وأطول سقطياته في الصورة التي وصلت إلينا تبلغ إحدى وثمانين بيتاً^(٩)، وهو

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٥.

(٢) رسالة النيج / إ. عباس: ص ١٨٠.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٨. وانظر رسائله / عطية: ص ١٠٤، ورسالة الغفران: ص ٢٢٩.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

(٥) نفسه: ص ٢٢٩.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠ - ٤٥١.

(٧) اللزوم: ٦٠٨/٢.

(٨) انظر: س. ز / شروح: ص ١١٤ و٤٧٣.

(٩) نفسه / نفسه: ص ٢٥.

عدد كثير يؤكد أنه لم يكن يقيد حكمه على الإطالة المزمومة بعدد الأبيات، ولكن بالخروج إلى فضول الكلام الذي يصبح أحياناً - ولو كان مدحاً وثناء - نوعاً من إساءة الأدب، فالإطناب «في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب، وترك البيان لما ظهر أجدر وأوجب»^(١)، وإذا جنب الشاعر قصائده هذا الفضول كان الطول تطابقاً منسجماً بين الهيكل والمعاني والحركة لا يستغني عنه التجويد الشعري، وهذا التطابق الفني هو ما يجعل المتلقي عند سماعه أطول السقطيات لا يحس بإسهاب الشاعر فيها.

أما للزوميات فقد كان بعدها عن مفهوم الشعر المجود سبباً إلى تجريب الإسهاب في صورته الكمية العددية غير المقيدة بما تقتضيه الهيكلية النمطية، ولذلك نجد الشيخ يتجاوز في إحداها مائة بيت^(٢).

وتختص الإطالة في الدرعايات بدلالة نقدية تميز مقصديتها من مفهوم الاعتدال الذي اقترن به طول السقطيات رغم إشراك الديوانين في الانتساب إلى متن الشعر المجود، فديوانه الصغير يعتبر في مجمله مبنياً على الإسهاب الدلالي، لأن قطعه خصصت كلها لوصف نفس الموصوف رغم أن حقيقته^(٣) تبين وتُعرف من القطع الأولى، لكن الغاية منه في مرحلة العودة إلى الشعر المجود المطهر من الرذيلة كانت إقناع الشعراء بأن الشاعر الخبير السليم الحس يستطيع أن يأتي بالجميل المبتكر^(٤) ولو كان وصفه - لنبل المقصد الأخلاقي - مقصوراً على موضوع واحد كالدرع.

وإذا كان الشيخ قد وقف بأبيات بعض درعاياته عند ما دُون خمسة أبيات، فإن تجاوزه الأربعين في غير قليل منها^(٥) والستين في أطولها^(٦)، دليل على أنه كان يريد

(١) رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٢) انظر اللزوم: ٢٣١ / ١ - ٢٣٩.

(٣) انظر قوله السابقة: «والإطناب في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب...» رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) انظر الدرعايات / شروح: ص ١٧٤٩، ١٨١٢، ١٩٤٧، ١٩٧٦.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

أن يؤكد أن وحدة الموصوف التي قد يفرضها المقصد الأخلاقي لن تحول دون تجويد الشاعر لأشعاره، وجعلها معجبة مخيلة وإن أسهب وأطنب، لأن الصور الشعرية الطريفة التي تثمرها القدرة الشعرية على الابتداع والابتكار لا تمل.

إن تآرجح المعاني المفهومة من الكلام بين الحقول اللغوية والمنطقية يفسره اشتراك قوانين اللغة والمنطق في إنتاجها، دون أن يكون هذا التكامل مانعاً أن ينتج المفهم هذه المعاني أو كثيراً منها اعتماداً على علامات إفهامية أخرى غير الأصوات اللغوية، ورغم ذلك يظل الشعر بعيداً عن أن يكون نظاماً إفهامياً مستقلاً بمعانيه عن الأبنية اللغوية التداولية، فالشعر لا ينتج معانيه إلا من حيث هو كلام، لكن ذلك لا يعني أن هذه المعاني تصبح شعرية بكلاميتها، فالشاعر - رغم كونه يتكلم - لا يصنع معانيه ليفهم فحسب، ولكن ليستمتع ويمتع المتلقي بجماليات صناعة المعنى الشعري، بتحويل ثنائية الإفهام والفهم إلى ثنائية إندان وتلذذ تُشكّل فيها المعاني الشعرية من خلال التذكر والاختراع واللعب التخيلي، وتُبنى من خلال تنميطها بإحكام بنايها النوعي والكمي، ولا يستطيع أي متكلم أن يكسو معاني كلامه هذا اللباس الجمالي، إلا أن يكون ممن وهبت لهم الغرائز فصار شاعراً.

الفصل الثاني

الجملة الشعرية

إذا كان البناء في القصائد الصريحة والمخدجة والمقطوعات والمطلولات يختص في مظهره القريب بكونه مراكمة طويلة عمودية للأبيات والمعاني التي تتضمنها، فإن البيت الذي يعد اللبنة الفنية التي لا غنى عنها في هذا البناء ليس في حقيقته إلا مراكمة عرضية أفقية لهذه المعاني، داخل أنساق متفاعلة تتناهى نظرياً عند أواخر الأبيات مكونة الجمل الشعرية التي تعد النواة المستقطبة لكل وسائل الأداء الشعري، ولكل العناصر الأولى التي يعتمد عليها الشاعر في نظمه مقصداً كان أم مقطعاً، وأعني بذلك أن الجملة الشعرية هي التجلي الفني للتكامل والتعارض اللذين ينشآن عن تفاعل سلط الجملة الإيقاعية النغمية التي يكون بها البيت موزوناً مقفى، والجملة الصرفية النحوية التي يكون بها كلاماً، والجملة البلاغية التعجيبية التي يصير بها مخيلاً، في حين مشترك تتداخل فيه عناصرها المتباينة تداخلاً يجعل كل واحدة منها توصف في الحين نفسه بأنها إيقاعية نغمية ونحوية وبلاغية تعجيبية، أي جملة شعرية متعددة الأنساق.

ولعل أبرز مظهر لتنازع هذه السلط الثلاث بناءً الجمل الشعرية هشاشته التي تجعله عرضة للاختلال السريع تأثراً بالتفريط والتساهل أو الإفراط والتكلف، خلافاً لبناء عناصر الكلام في ما سوى الشعر من ضروب الخطاب التي تكون أقل تعرضاً للعيوب.

وقد أدرك النقاد والعلماء رسوخ هذه الهشاشة في جمل الكلام الشعري، فوصفوا الشعر بأنه «موضع اضطرار وموقف اعتذار»^(١) يخرج فيه الكلم عن أبنيته وتمال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله، ونبهوا على أن قصائد القدماء على فصاحتها قلما «تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه»^(٢).

وليس الحديث عن البيت إلا حديثاً عن الجملة الشعرية التي تفرغ فيه لأنه قالبها، ولذلك نجد الشيخ يصفه بأنه مجمع العلل لما يجوز أن يجتمع فيه من زحاف وخرم وحذف وضرورة شعر مع ذلك^(٣)، وليس أضعف لشعر الشاعر من أن تكثر الأبيات المعلولة في قصائده فينعت لفظه بالمریض^(٤).

وقد أحس أبو العلاء باقتدراه وتفوقه على أدباء عصره وشعرائه في إحكام صنعة الكلام وبنائه فلم يكتف بالافتخار بهذا التفوق، ولكنه تعدى ذلك إلى اتهامهم بالإغارة على أساليبه وسرقتها لعجزهم عن تطويع فن الكلمة وتقادي مزالقه:

إذا ما قلت نثراً أو نظيماً

تتبع سارقو الألفاظ لفظي^(٥)

ولا يختلف الشيخ عن غيره من فحول الشعراء وحذاقهم في قدرته على إحكام بناء جملة الشعرية وتجويدها، لكن تتبع أنماط هذه الجمل في متنه الشعري الكبير يكشف عن تحول في طريقة بنائها يفسره تغير موقفه من الشعر عند اعتزاله، وتحولات إنجازاه من خلال تعدد الدواوين التي نظمها وتباين أساليبها الفنية، فالجملة في السقطيات كانت تستجيب لنزعة التجويد التي فرضها عليه انتسابه إلى الشعر

(١) الخصائص: ١٨٨/٣.

(٢) الوساطة: ص ٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٥) اللزوم: ١١٤/٢.

وتبنيه مذهب التبادي في صوغ القصائد، بينما تبدو في اللزوميات نظمية باردة تثقلها الصنعة المتكلفة والتساهل الإيقاعي النغمي.

أما جمل الدرعايات فقد حاول الشيخ فيها بعد عودته المحتشمة إلى الشعر المجود أن يجعل كثافة أنساقها البلاغية التعجيبيية ووحداتها المعجمية الصرفية بديلاً من الأغراض النمطية التي أرغمتها معايير الأخلاقية على نبذها.

المبحث الأول النسق النحوي البلاغي

أجمع كل الذين عرّفوا الشعر من النقاد وغيرهم على أن الشعر كلام، والكلام كل لفظ مفيد يدل على معنى يحسن السكوت عليه، ولا يتأتى ذلك إلا بتعلق الكلم بعضها ببعض واعتماد الإفادة على ركنين لا يكون بدون تكاملهما كلام هما المسند والمسند إليه^(١).

وتشترك في الخضوع لهذا الحكم كلّ صروب الخطاب المبتذل المردول منها والأدبي، لأن المعاني المستفادة من تعلق عناصر الكلم فيها كلها ليست سوى معاني النحو وأحكامه^(٢).

وقد أحس النقاد بهذا الالتباس^(٣) بين البعد الإفهامي التواصلّي للكلام وبين البعد الجمالي الأدبي، فاختصوا النثر الفني والشعر بصفة البيان^(٤) والبلاغة^(٥)، مومنين بذلك إلى أن الجمالية الأدبية سمة يكتسبها الكلام من خروج أحكامه النحوية من حقلها المتناهي إلى رحابة الحقول البلاغية غير المتناهية.

(١) انظر مقدمة دلائل الإعجاز: صفحة ش.

(٢) نفسه: صفحة ش.

(٣) انظر ما تقدم: ٣٨/١.

(٤) انظر تصور الجاحظ للبيان في قوله: «البيان اسم جامع لكل كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير». البيان والتبيين: ٧٦/١.

(٥) انظر تعريف ابن خلدون للشعر بأنه «هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة...» مقدمته: ص ٥٧٣.

وسلم الجرجاني^(١) بأن ضروب الكلام تتفاضل من حيث الثقل والخفة والصفاء والشوب والبراعة، والجزالة واللفظ والشرف والابتذال والخصوصية، وما سوى ذلك من الصفات التي تقرب أساليب القول من مزية الفصاحة والبلاغة والبيان أو تبعدا عنه، إلا أنه لم يرجع ذلك إلى تكامل أو تباعد بين حقلي النحو والبلاغة، ولكن إلى حقل وحيد هو النظم الذي يكون فيه الوجه البلاغي هو نفسه الوجه النحوي، كما يتبين من قوله: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها... هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً وخطؤه إن خطئاً إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وتلك الفساد وتلك المزية وتلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه»^(٢).

ولم يستثن الناقد من ذلك أي مظهر من مظاهر الصنعة المسموعة والمقولة التي يزين بها الكلام الفصيح المجزل، فيسر النفوس ويطربها لأنها ترد كلها إليه: «وإن قد عرفت ذلك فاعمد إلى ما توأصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيت قد ارتحت واهتزرت واستحسننت فانظر إلى حركات الأريحية مما

(١) انظر دلائل الإعجاز: ص ٤٦ - ٤٧، و٥٨ - ٥٩ وغيرها.

(٢) نفسه: ص ٦٤ - ٦٥.

كانت وعند ماذا ظهرت، فإنك ترى عياناً أن الذي قلت لك كما قلت.... [ثم] اعمد إلى قول البحري: الأبيات... فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وآخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه وأتى مأثي يوجب الفضيلة... وهكذا السبيل أبداً في كل حسن ومزية رأيتها قد نسباً إلى النظم، وفضلٍ وشرفٍ حيل فيهما عليه»^(١).

وقد نجم عن دفاع الجرجاني المتحمس عن وحدة المفهوم النحوي البلاغي للنظم واكتفائه بمفهوم الفضيلة^(٢) لتمييز علو الكلام الفصيح البليغ، أنه أنكر فاعلية ما نعت^(٣) بالآلفاظ المجردة والكلم الفردة ورد كل ما توصف به من فصاحة وحسن وشرف إلى التعليق النحوي^(٤)، لأن ما يعرض لها من تلك عند ارتباطها بعضها ببعض يختفي في رأيه إذا أفردت عما قبلها وما بعدها.

ويبدو الناقد بهذا الإنكار مخالفاً لمعظم النقاد الذين اتفقوا على أن العناية باللفظة المفردة يعد أول^(٥) المداخل إلى صناعة الكلام المعجب، بل إن بعضهم قد ذهب إلى أن سر الفصاحة يكمن في الحروف نفسها.

ويتبين من الحذر والدقة والعناية التي كان الشعراء يولونها للآلفاظ المفردة، وكذا من المعايير الصارمة التي كان أبو العلاء ونظراؤه من فحول التيار البدوي الحضري

(١) دلائل الإعجاز: ص ٦٨ - ٦٩.

(٢) نفسه: ص ٣٨، ٥٠، ٥٨، ٦٨.

(٣) نفسه: ص ٣٨ و ٤٤ - ٤٥.

(٤) نفسه: ص ٣٧ - ٣٨.

(٥) انظر مثلاً نقد الشعر والصناعتين وسر الفصاحة، وانظر رد ابن الأثير على مثل هذا الرأي في المثل

السائر: ٦٦/١ - ٦٧ و ١٤٩/١.

يحتكمون إليها في اختيار معجمهم الشعري^(١)، لصون فصاحته من المبتذل السخيف والمشترك الوجد والثقل المستكره... أنهم كانوا يدركون أن شعرية الجمل في الكلام الموزون تبدأ من مفردات المعجم الشعري الذي ينمط كل شاعر حقله، ويرسم حدودها الفنية وهو يغنيه كيفاً بما يستقيه من ذاكرته الشعرية ومحفوظه العلمي اللغوي.

أولاً - المعجم الشعري العلائي: التغطية المعجمية.

تستمد الوحدة المعجمية فاعليتها اللغوية والشعرية من حقلها الدلالي المحدود بحروف الجذر الاشتقاقي الذي ينتج المعنى المعجمي بتحوله إلى وحدة صوتية تؤسم بالكلمة^(٢)، وهي وحدة يكون لها باللفظ دلالة قوية هي الدلالة اللفظية، وقد يصير لها بصيغتها الصرفية دلالة صياغية، وبلاستدلال دلالة معنوية^(٣).

ويعتبر الشيخ استعمال الشعراء للوحدات المعجمية استعمالاً كثيراً ما يستقل بمعايير عن الاستعمال اللغوي الواسع، فرغم كون كل واحد منهم يستمد ألفاظه من المعجم الكبير الذي تختزنه ذاكرة كل متكلم يشاركه في استعمال نفس اللغة، يظل التصرف الشعري في هذا المعجم تصرفاً فنياً خاصاً لا يبالى بمخالفة الاستعمالات الشائعة والحد من سلطتها.

فقد ذكر أن الناس في عصره يخصون بلفظة اليراع قصب الأقاليم، لكنه نبه على أن المراد به في الشعر القديم القصب مطلقاً^(٤) رغم أنه استعمله كثيره من شعراء عصره بالمعنى الخاص^(٥).

(١) انظر فخر مهييار بخلو أشعاره من الألفاظ الفاحشة والمبتذلة السخيفة في قوله: لم تمتن بلفظة لفظها... من شرها السمع ولا معنى يرد. ديوانه: ٣٤٣/١. وقوله: من الفر الغرائب لم يعيها الكلام الوجد والمعنى الرديد. ديوانه: ٢٩١/١.

(٢) انظر همع الهوامع: ٣/١، حيث يعرف الميوطي الكلمة بأنها (قول مفرد مستقل أو منوي معه).

(٣) انظر الخصائص: ٩٨/٣.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢٤/٢.

(٥) انظر قوله مادحاً: دع اليراع لقوم يفخرون به... وبالطوال الردينيات فاقتخر. س. ز / شروح: ص ١٥٦.

ويتضح من تتبع المصنفات التي تعرض فيها للشعر ناقدًا وشارحًا، أن اهتمامه كان منصرفاً في غالبه إلى الوحدات المعجمية قبل المعاني المركبة، ويمكن أن نصنف الأنماط المعجمية التي اهتم بها في تصوره النقدي للشعر ورعاها في منجزه حسب خصوصية حقولها التصنيف الآتي:

I - زمن التداول: تعد فصاحة الألفاظ المعيار الأول الذي كان الشعراء المتبادون يحتكمون إليه وهم ينتقون معجم قصائدهم، وإذا كان العلماء في عصور التدوين الأولى قد رسموا للفصاحة حدوداً جغرافية تحصرها في لغة الأعراب الأقحاح وتقصي لغة أهل المدر ومن تأثر بقساد لغتهم من أهل الوير المجاورين لهم، وحدوداً أخرى زمنية تقصي المولدين وكل من أدرك عصر فساد السليقة اللغوية من مخضرمي الشعراء، فإن مفهوم الفصاحة لدى الشيخ أصبح مقصوراً في عصره على زمن التداول دون بيئته الجغرافية، بعد أن أدرك بعلمه وخبرته أن أعراب زمانه قد استنبطوا^(١) في بواديهم فلم يعربوا إعراب أجدانهم، وقد نجم عن هذا الاستضعاف أن صار قدم الألفاظ لديه هو المعيار الوحيد لفصاحة المعجم الشعري.

ويبدو من حرصه على الإشارة إلى عصر استعمال بعض الألفاظ أن رتب الفصاحة لديه كانت تتفاوت بحسب تأخر زمن تداولها أو تقدمه، وأفصحها ما تحدث به الجاهليون ومن أدركوهم، ويخصه الشيخ عادة بمصطلح قديم الذي يدل كلما استعمل على الفصاحة المطلقة التي لم تشبها شوائب التأخر الزمني.

فلفظة الزط التي استعملها معاصره الأمير الشاعر بن أبي حصينة وهو يقصد الجيل المعروف، وكذا لفظة الصنوبر لدى نفس الشاعر، كلمتان فصيحتان لأن العرب تكلمت بهما قديماً^(٢) كما تشهد بذلك بعض أشعارهم.

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول، والصال والشافح: ص ٥١٩ - ٥٢٠، واللزم: ٩٩/٢.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢/٢ و ٢٤. وانظر في نفس الصفحتين الأشعار التي احتج بها على قدمهما.

وقد تبدو بعض الألفاظ للمتلقي كالمولدة عندما يسمعها من شاعر محدث، لكن وروبها في الشعر القديم يكون كافياً للتدليل على فصاحتها، كالمقط التي استعملها الراجز قديماً^(١)، وكلفظة الروس في بيت لابن أبي حصينة^(٢) فتحقيق «الكلمة أن يقال الروس»^(٣)، لكن الفصحاء تكلموا قديماً بالروس كما يتبين من بعض أشعارهم^(٤).

وقد كان من نتائج ربطه فصاحة اللغة بقديم العصر أن التأريخ لتداول اللفظة أصبح لديه سبيلاً إلى تحديد موقعها من حقل الفصاحة، فأبو تمام قد استعمل لفظة «طيبة» بتخفيف الباء في شعر له^(٥)، و«طيبة اسم لمدينة النبي (ﷺ)، وقيل إنه اسم حدث في الإسلام... وكان بعض أهل اللغة يزعم أن الاختيار فيها طيبة بالتشديد، ولا ريب أن ذاك هو الأصل»^(٦).

ويعلم الشيخ عن ابتعاد الوحدة المعجمية عن الفصاحة عندما ينعتها بأنها مولدة أو كالمولدة^(٧) إذا اشتقها المتأخرون من أصل تكلم به قديماً، وأبعد من المولد عن الفصاحة - لديه - المعجم الذي تكلمت به العامة ولو بني على أصل فصيح كتسكينهم اللام المفتوحة في القلعة^(٨)، وقولهم «الطيبة» في مصدر الشيء الطيب^(٩) بزيادة الهاء، وأهل اللغة ينكرون ذلك ويختارون حذفها، وتسميتهم الخصي خادماً^(١٠) رغم أن كل من خدم من فحل وخصي مستحق لهذا الاسم.

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢/٢.

(٢) المقصود ابن أبي حصينة وقوله: في ديوانه: ١٤/١: من الحبي أو قطر / / ما بق من روس الإبر.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٥/٢.

(٤) قول بعضهم: إنما هند كشمس بدت... يوم غيم فوق روس الجبال. نفسه: ٢٥/٢.

(٥) قوله: ولطاب مُرتَبَطٌ بطيِّبةً واكتست... بردين برد ثرى ويرد ثراء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(٧) نفسه / نفسه: ١٦٥/٤.

(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٣.

(٩) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(١٠) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٣١.

وتعد نسبته اللفظة إلى استعمال العوام مؤاخذه نقدية لمن استعملها من الشعراء على إخلاله بفصاحة معجمه، وقد يعتذر عن يكبرهم من حذاقهم بما يُسوغ ضعف الاستعمال، لكن تنبيهه على شبهة التداول العامي تظل لديه تحذيراً لناشئة الشعراء من أن يحذوا حذوهم، وتذكيراً للنقاد بأن اعتذاره عنهم لا يرد تهمة التقصير عن اتباعهم في ذلك اتباع المعجب الكليّة عينه عن الهنات.

وإذا كانت جزالة الجمل الشعرية تعد ركناً من أركان التبادي، فإن صون هذه الجزالة عما سخف ورك من ألفاظ المولدين والعوام كان شرطاً في تثبيت هذا الركن، ولذا لم يكن للشعراء بد من أن يعيدوا إلى المعجم القديم الفصيح للمتح منه.

ويبدو أن المحفوظ اللغوي الواسع الذي اكتسبه الشيخ فبز به معاصريه^(١)، وصار به قادراً على تمييز ما لم يذكره المتقدمون من أهل اللغة كالاشتيا^(٢)، وما يعد مفقوداً في كلام العرب كالعشل^(٣)، كان يسمح له بأن يختار من فصيح الكلام ما يخدم جزالة معجمه ويقويها.

لكن ما يستوقف الدارس في منجزه الشعري أنه يبدو فيه غير مبال برسم الحدود التي تفصل ما بين الفصيح المتداول والغريب المستعجم الذي يعجز الذاكرة اللغوية للمتلقي.

ويتبين من تنبيهه في بعض مؤلفاته على المستغلق من مفرداته، وشرحه لجل مصنّفاته وأشعاره بمؤلفات أخرى لاحقة، أنه كان يدرك أن المعجم الذي يشغله يستعصي على معاصريه ويتحدى محفوظهم، ولكنه كان يريد له أن يكون معجماً ينظر ببدأوته إلى معجمي شيوخه في التبادي أبي تمام^(٤) وأبي الطيب اللذين كلفا بالغريب فأكثر منه في أشعارهما^(٥).

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول والثاني، وانظر إشارة المصادر إلى سعة علمه باللغة وثقة العلماء في أقواله في: القسم الثاني.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٠٤.

(٣) انظر رسائله / عملية: ص ٢٢٣، حيث قوله: «ولا أعلم أن في كلامهم هذه الكلمة».

(٤) انظر الوساطة: ص ١٩، والعمدة: ٢٦٦/٢، حيث يقول ابن رشيق: «وكان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيراً ويتكلف»، وانظر المثل السائر: ١٦٤/١.

(٥) انظر الوساطة: ص ٢٣، والمثل السائر: ١٦٤/١ والصبح النبوي: ص ٣٤٠.

وما يلفت الانتباه في مصنفاته أنه لم يكن يميل إلى استعمال مصطلح «الغريب» في وصف مثل هذه الألفاظ، مكتفياً في وصفها بمثل مصطلح الاستعجام^(١)، والاستعجام خلافاً للغرابة حال تعتري المتلقي القليل المحفوظ لا اللفظة نفسها، فيجد ما يسمعه من كلام الفصحاء هينة لا معنى لها، فكأنه كان يفخر بأنه لم يكن يعد ذلك غريباً لإحاطته باللغة، مؤكداً بذلك الرأي العلمي الذي يذهب إلى أن ما أصبح يوسم بالغريب لم يكن كذلك في عهد الفصحاء، ولكن ضعف السلائق والقرائح العلمية هو الذي جعله يستعجم على المتلقين.

ويمكن حصر أنماط الألفاظ الفصيحة الموروثة عن القدماء بحسب تصور النقاد والعلماء وقدرة المتلقين على فهم دلالاتها، في المتداول المألوف والمبتذل^(٢) بكثرة الاستعمال، ثم الغريب غير المألوف والوحيشي الحوشي^(٣) الموغل في الغرابة، فالعويص الذي يستعجم حتى على العلماء كعويص^(٤) أبي حزام.

ولم يكن النقاد يقبلون ذلك إلا من القدماء، «ليس من أجل أنه حسن لكن لأن من شعرائهم من كان أعرابياً قد غلبت عليه العجرفية»^(٥)، أما المحدثون فقد عدوا مجيئهم به تكلفاً مذموماً^(٦).

وقد استثمر الشيخ هذه الأنماط المعجمية كلها في منجزه الشعري، إلا أن غلبة المستغرب على معجمه لفت انتباه النقاد^(٧) المحدثين، فاجتهدوا في البحث عن الأسباب التي دفعته إلى أن جعل ألفاظه تتحول إلى حاجز يحول بين المتلقين ومعاني أشعاره ورسائله، عوض أن يكون سبيلاً إلى الإيانة والإفهام.

(١) انظر مقدمة ضوء السقط: ورقة ٢ ب / تحقيق: ص ٢.

(٢) انظر العمدة: ٩٧/٢، وانظر قول أبي العلاء: «والشعب كلمة مبتذلة». ذكرى حبيب / ش. د. د. أبي تمام: ٢٢٠/١.

(٣) انظر نقد الشعر: ص ١٩٦ - ١٩٧، والعمدة: ٢٦٥/٢.

(٤) نقد الشعر: ص ١٩٨ - ١٩٩، وانظر قول أبي العلاء: xx..... وباطنه عويص أبي حزام. من. ز / شروح: ص ١٤٢٥.

(٥) نفسه: ص ١٩٦.

(٦) انظر نقد الشعر: ص ١٩٧، والعمدة: ٢٦٦/٢.

(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧، ولغة الشعر عند المعري: ص ٢٠ - ٢١، وانظر ما نقله أبو شادوش من آراء النقاد في ذلك: النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٢ - ٢٢٣، ٢٢٩، ٢٣٦.

وقد ذكر البطليوسي وهو يعلل إقدامه على شرح السقط أن الشيخ أكثر فيه من الغريب فتعقدت ألفاظه وبيدت أغراضه^(١)، وقبله ذكر الشاعر نفسه أنه ألف ضوء السقط ليشرح لتلميذه الأصفهاني ما استعجم عليه من الديوان.

لكن ما يلاحظ عند تتبع أساليب استثمار الغريب في متنه الشعري الكبير أنها تختلف كمًّا وكيفًا، وتتفاوت تبعًا لتحولات إنجازها في مختلف مراحل حياته الشعرية، ففي مرحلة الانتساب إلى الشعر المجد تأتي الألفاظ المستغربة لتؤدي وظيفة فنية تجويدية تبعد الأسلوب عن التخنث والليونة، وتكسبه الجزالة والقوة التي يطلبها التبادي^(٢) الشعري وتقتضيها العناية بالقصيدة أو الاحتفاء بالمخاطب، ولذا نجدها تكثر في السقطيات الماسحة وما أشبهها من القصائد التي خاطب بها الأشراف وكبار العلماء ببغداد، وتقل في ما سواها من المخاطبات الإخوانية كما يتضح من المقارنة السريعة بين قوله ما بـ:

أراكَ أراكَ الجـزع جفن مهوم
وبعد الهوى بعد الهواء المجزع
على عشر كالنخل أبدى لغامها
جنى عشر مثل السبيخ الموضع^(٣)

وقوله:

أقول لهم وقد وافى كتاب
تخال سطوره دُرًا نظيما
فقالوا من أطاعته المعالي
تصرف كيف شاء بها عليما^(٤)

(١) مقدمة شرحه / شروح: ص ١٥.

(٢) انظر قوله للشريفين الرضي والمرتضى عيالكي شرح القريض أنتكف x مني حمولة مستنيتين عجاف. لا تعرف الورق اللجين وإن تمل x تغبر عن القلام والخذراف. س. ز. / شروح: ص ١٢١٨.

(٣) س. ز. / شروح: ص ١٥٠٦ - ١٥٠٧.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٠٣١.

وإذا كانت الجزالة التي أضفاها الشيخ على الجمل الشعرية في السقطيات تعد شاهداً على نجاحه في التوسل بالغريب إلى تبديء البناء الشعري، فإن ما يلفت الانتباه في توسله به أنه خلصه من جفاء الخشونة والعجرفة التي تغلب على الغريب المتكلف، وأحكم لحمه بالنسيج الشعري إحكاماً أكسبه لطفاً في السمع ذاب به وسط فصاحة المفردات المتداولة فبدأ كالمعدوم كما يشهد على ذلك مثل قوله:

من كل أبيخض مهتز نوائبه
يمسي ويصبح فيه الموت مسؤولنا
تري وجوه المنايا في جوانبه
يخلن أوجه جنان عفاريتنا
بر وبحر مبيد لا تحس به
ضب العرار ولا ظبياً ولا حوتا
كان أهل قرى نمل علون قرأ
رمل ففادن أثاراً مخافيتنا
وحفرت فيه ركبان الردي فقراً
حفر ابن عاد لإيراد هراميتنا
كانهن إذا عرين في رهج
يعرين بالورد إرعاداً وتصويتاً^(١)

فالانسجام الذي ألف بين مختلف الألفاظ في هذه الأبيات وفي غيرها من أبيات السقطيات يجعل المتلقي لا «يستغرب» أية لفظة منها، ولا أعني بذلك أنه يفهم المقصود منها كلها، وإنما أعني أن الشاعر يوفق بين مستوياتها التداولية المتعددة بخبرته الفنية، فتبدو لسلاستها^(٢) كأنها نمط معجمي واحد لا أثر فيه للغريب، بينما يكشف

(١) س. ز. / شرح: ص ١٥٥٩ - ١٥٦٦.

(٢) يستعمل ابن الأثير في وصف مثل هذا الانسجام مصطلح «السلاسة». انظر المثل السائر: ١/ ١٧٣.

تعدد الشروح التي وضعت للسقط عن أنها كانت أبعد ما يكون عن فهم المتلقي غير الخبير، وهي خصيصة فنية عزيزة نجدها في شعر أبي الطيب دون أبي تمام، ولعل من بين الشعراء القلة الذين أفلحوا في أن يحذوا حذوه فيها أبا العلاء في سقطياته، وشريكه في التبادي مهيار الديلمي في ديوانه الكبير.

وخلافًا لسقط الزند تبدو للزوميات مفتقرة إلى مثل هذا الانسجام المعجمي، فقد ركب الشيخ في هذا الديوان كل الأنماط المعجمية المتداولة، بدءًا بالعامي المبنتل وانتهاء عند الحوشي الخشن، لكنه لم يُبد أي ميل إلى إحكام لحمها بالنسيج الشعري كما فعل في السقطيات، فبدأ بسهولة الألفاظ وبعدها عن التوعير في بعض القطع كأنه يخاطب عامة الناس، وبدأ لغرابتها وحوشيتها في بعضها الآخر كأنه يخص بالخطاب العلماء المتبحرين دون غيرهم.

وإذا كان هذا التعارض بين وعورة الألفاظ وسهولتها يخل بالانسجام بين القطع اللزومية المتباعدة ووحداتها المعجمية، فإن الاختلال يصير أشنع عند ما تجتمع هذه الوحدات رغم تباعد أنماطها التداولية في قطعة واحدة، يخرج فيها المتلقي من المألوف إلى الغريب أو من هذا الأخير إلى المألوف، فتبدو له الجمل قلقة متنافرة كما يتبين من مثل قوله:

وكم نزل القيل عن منبر
فعاد إلى عنصر في الثرى
وأخرج عن ملكه عاريًا
وخلف مملكة بالعرا
إذا الضيف جاعك فابسم له
وقرب إليه وشيك القرى
أجل خزرتني وثابة
سواها التي مشت الخيزرى

فإن سراء الليالي رمى
أوان شبيبتنا فانسرى
نؤمل خالقنا إننا
صرينا لنشرب ذاك الصرى
فهل قام من جدت ميت
فيخبر عن مسمع أو مرى
ولو هب صدقه معشر
وقال أناس طغى وافترى
أقرو وما فـرا فـافر
بمعتصم من قضاء فـرا^(١)

وقد اعترف التنوخي^(٢) بأن الشيخ أكثر من الوحشي الحوشي في لزومياته واعتذر عنه بأنه كان يخاطب الحكماء والمتبحرين في اللغة، لكنه عد هذه المزاوجة بين المألوف والوحشي شاهداً على بعده عما يستحسن تركه، فالغريب الوحشي إذا استعمل بين المألوف لا يكون معيباً، و«إنما يعاب منه ما كثر في بيت فمنع من فهم معناه أكثر سامعيه من أهل الأدب»^(٣).

وقد اختلف الدارسون مجتهدين في تعداد الأسباب التي دفعت الشيخ إلى المبالغة في تكلف الغريب والوحشي في لزوميته، فأرجعوا ذلك إلى قيد اللزوم الذي اضطره إلى المبالغة في اصطناع الغريب واستعمال المهجور من اللغة، وإلى رغبته في إظهار تبحره في اللغة، أو إلى الرغبة في إخفاء أغراض الديوان على من لم يكن يحب أن يظهروا عليها اتقاء للأنذى، وهي تعليقات مقبولة في مجموعها لكنها لا تخص اللزوم وحده، لأن كثرة الغريب في غير قليل من مؤلفاته يمكن أن ترد إلى هذه الأسباب.

(١) اللزوم: ٧٨/١ - ٧٩.

(٢) انظر ما نقله بلحاج من الأقصى القريب: ص ١١٧ - ١١٨ / شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

(٣) الأقصى القريب: ص ١١٧ - ١١٨ / تقلاً عن شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

أما الارتباك المعجمي الخاص الذي بدا على ألفاظ اللزوميات بسبب كثرة الغريب ومنافرتة للمألوف فيها، فليس إلا واحداً من مظاهر تجليات «النظمية» في منجزه نتيجة تحول الإنجاز في مرحلة التوبة من الشعر، فاللزوم كان الديوان الذي عاد فيه الشيخ إلى الكلام الموزون متحاشياً التجويد الشعري وما يتطلبه من أساليب فنية مُنخَلة، وقد أوضحت أنه تعمد أن يجعلها شعراً متوسطاً يتساهل فيه ويبالغ في التكلف، ويجرب كل ما كان يخطر بباله في مرحلة السقوط من طرائق النظم فيمنعه حسه الفني والخوف على جودة البناء من السير فيها، وذلك^(١) حتى يكبح جموح غريزته الشعرية ونزوعها نحو الجودة التي ألفتها في السقطيات، ولم يكن عبثه المعجمي بالغريب والحوشي فيها إلا تجريباً وتكلفاً.

وتنفرد الدرعيات رغم عودته فيها إلى التجويد بانسجام معجمي خاص يختلف عن الانسجام الذي اصطبغ به معجم السقوط فقد اختار الشيخ فيها عوض اللحم بين المألوف والمستغرب نمطية معجمية أحادية الوجه غلب فيها الغريب والوحشي، فلم يترك للمتداول إلا حيزاً ضيقاً لا يكاد المتلقي ينتبه إليه كما نجد في مثل قوله:

ما أنا بالوغب ولا بابن الوغب
يا ثغب واينا سلمت من ثغب
حملته فوق بريء من ثغب
طرف معد للطعان والشغب
فلم يبال باللوام واللقب
تسمع للثعلب فيها كالضغب
أردى ظماء السممر همت بالثغب
ورد سغبان السيوف بالسغب^(٢)

(١) الإشارة هنا إلى ما ذكر من تعمد جعل اللزوميات شعراً متوسطاً وتساهله وتكلفه فيها، وتجريب فيها ما لم يجرب في السقوط.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٨ - ١٨٦٩.

وقد كان من نتائج هذا التخلي المقصود عن أسلوب المزاجية بين المتداول والغريب الذي اختاره في السقط واللزوم أن التفاوت بين الألفاظ اختفى، فبدت مصطبغة بصبغة معجمية واحدة خلصتها من خلة التنافر، وأكسبتها رغم غرابتها المفرطة انسجامًا وجزالة مستجادة مستعذبة، كان من أسباب نجاحه في الوصول إليها أنه تجنب ما سماه ابن الأثير «الوحشي الغليظ»^(١) الذي يثقل على السمع^(٢) وتنفر منه الغريزة، ولم يكن الشيخ ليختار هذا الصنف من الألفاظ المنكرة القبيحة^(٣) وهو قاصد إلى التجويد، فغريزته كانت تقصيه رغم غزارة محفوظه اللغوي عن أساليب التوعر والتقعر والتشادق التي يغري بها النظام المتكفون.

ويبدو أن اصطباغ معجم الدرعايات بصبغة البداوة الجاهلية بسبب ما جمعه فيها الشيخ من ألفاظ شبه منسية، كالصمكوك والغلفق والكحص والجعجاع ولما ج وغيرها من المفردات النادرة التي تتبعها النقاد^(٤)، كان وراء زهد بعضهم فيها وتنفير القارئ منها واستهانتهم بها جازمين بأنها عبارات لا طائل تحتها استعمالها لإظهار قدرته اللغوية^(٥)، ومنتهين إلى أن ليس من حقها أن يشتد البحث عنها ويطول القول فيها^(٦).

وقد كشف عبد الله الطيب عن تهافت هذا الرأي عندما خلص من دراسته لها إلى أن أسلوبها مما استحق الدرس والعناية^(٧) لأنها تحفة من تحف النظم العربي.

ولعل من أسرار هذا الديوان الصغير الذي لا يستطيع النقد تفسيرها أن القارئ يحس بعجز أمام معجمها الغريب يجعله يزهد فيها تهيئاً، فإذا ألزم بقراءتها أو ألزم نفسه بذلك اكتشف عالماً فنياً شيقاً، أقرب ما يمكن أن يوصف به أنه الفضاء

(١) المثل السائر: ١/١٥٧.

(٢) نفسه: ١/١٦٣.

(٣) نفسه: ١/١٦٣.

(٤) انظر لغة الشعر عند المعري: ص ٢١، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٥، وشاعرية أبي العلاء: ص ٩٦.

(٥) انظر أمراء الشعر: ص ٤٠٥، وانظر الجامع: ٧/٧٦٦، والفكر والفن: ص ٣٦٥ - ٣٦٦.

(٦) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٢.

(٧) القصيدة المدحة: ص ٨٥.

الشعري الذي يثبت أن الغريزة الصافية قادرة على تطويع الحوشي الغريب، لتصبح جزالته المفرطة خفة مستعذبة لا يمل النوق من تلقيها رغم أن الغالب على الحوشي أن يكون فظًا تستثقله الأسماع.

II – النسب اللغوي: يقسم العلماء الأنماط المعجمية التي يتداولها أهل اللسان العربي ثلاثة أقسام: العربي الصريح والأعجمي المعرب والدخيل المستعار من لغة أخرى، وتعد عروبة اللفظة كالقدم شرطًا في الفصاحة الكاملة إذ لا يوجد أفصح من الكلمة العربية القديمة.

ويتبين من جعلهم المعرب منزلة وسطى بين العربي والدخيل أن تعريب الألفاظ الأعجمية كان يقربها من الفصاحة، أو يفصحها إذا توافر لها من الشروط ما يجعلها كذلك.

ويبدو الشيخ في تصوره النقدي لحقول المعجم العربي كثير الاهتمام بعلاقة بعض الألفاظ المعربة بالألفاظ العربية الفصيحة، لما لذلك من أثر في تحديد هوية المذهب الشعري الذي ينتسب إليه كل شاعر، وقد بدا هذا الاهتمام واضحًا في تتبعه للألفاظ الأعجمية في مختلف الأشعار التي درسها.

ويمكن أن نحصر الزوايا التي نظر منها إلى هذه الألفاظ في: نسبها اللغوي، وتاريخ أخذها واستعمال الشعراء لها، ومدى قرب بنائها من الصيغ الصرفية العربية. أما النسب اللغوي غير العربي فلا يبدو أنه كان يكتسي لدى الشيخ أهمية ما عند تصنيف الألفاظ، فالدستق «كلمة رومية معربة»^(١)، ومثلها لديه الإسفنت^(٢)، و«الديبدان فارسي معرب»^(٣) وكذا «النيروز»^(٤).

(١) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٩٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣٣/٢.

(٣) نفسه: ١١٩/٢.

(٤) عبث الوليد: ص ٩٨.

وقد تكون اللفظة سريانية أو هندية أو ما سوى ذلك، لكن اختلاف نسبها اللغوي ليس له أي تأثير في مفاضلة اللسان العربي بينها، لأن العجمة في الألفاظ رتبة واحدة لا تقبل التفاوت^(١) من حيث النظر إلى اللغة التي أخذت منها.

وخلافًا لذلك يجعل الشيخ التفاوت بين عصور تعريبها سبيلًا إلى المفاضلة بينها لرفضها أو قبولها، من خلال التعريف بتاريخ دخولها إلى المعجم العربي لتحديد موقعها من الفصاحة، بحسب بُعد زمن تداولها أو قربها من عصر القدماء والجاهليين أفصحهم، والاستعمال الشعري معيارُ التداول وحجته.

لفظة الديدبان استعملت^(٢) في الشعر معربة، و«النيروز فارسي معرب، ولم يستعمل إلا في دولة بني العباس، فعند ذلك ذكرته الشعراء، ولم يأت في شعر فصيح»^(٣)، و«الدمستق كلمة رومية معربة، ولا تعرف في شعر فصيح»^(٤)، والشطرنج لفظة لا يوجد في كلام العرب شيء على مثالها، «وقد استعملوها في صدر الإسلام، وأعربوها كما يعربون العربي، وأدخلوا عليها الألف واللام»^(٥)، وأندلس «كلمة غير مستعملة في القديم، وإنما عرفتها العرب في الإسلام»^(٦)، والفردوس «ليس بكثير التردد في الشعر القديم وإنما شهر في الإسلام»^(٧)، والإسفنط أو الإسفند لفظة رومية أعربت في الجاهلية كما يشهد على ذلك بيت الأعشى^(٨).

(١) المقصود أن العلماء لم يحكموا على الفاظ لغة أعجمية ما بأنها أفصح من لغة أخرى، كان يقولوا: اللفظة الفارسية أفصح من الرومية.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٨/٢.

(٣) عبث الوليد: ص ٩٨.

(٤) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٩٤.

(٥) نفسه / نفسه: ورقة ١٠٢.

(٦) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ١٧/١.

(٧) نفسه / نفسه: ٢٥٥/٢.

(٨) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣/٢، حيث يورد الشيخ قول الأعشى: وكان الإسفند الذكي من المسك...

إن الإعراب أو التعريب مصطلح يطلق على كل تغيير يحدث في الأصل الأعجمي ليقارب أبنية العربية وأصواتها عند نقله إليها، إلا أن مستويات هذا التغيير تختلف باختلاف سلائق الندين ينقلونه، وأسلمها وأصفاها سلائق الجاهليين والقدماء، ولذلك كان أشبه المعربات بالفصح ما أعرب في عصر الفصحاء، لأنهم كانوا يهتدون بفطهرم اللغوية السليمة عند تعريب الأعجمي إلى أصناف من التغيير الصرفي والصوتي تذيبه في المعجم العربي الصريح، كما يتضح من حديث سيبويه عن ذلك في باب ما أعرب من الأعجمية^(١).

ولم يكن المولدون ليقنروا على مثل ذلك، ولذا كانوا يكتفون في الغالب عند استعاراتهم ألفاظ الأعاجم بنقلها على صورتها لتصبح دخیلاً لا تخفى عجمته.

وقد نجم عن اختلاف عصور نقل الأعجمي إلى العربية أن صار أشبهه بالعربي الفصح ما أعربه الجاهليون ففصحوه، وتداولوه حتى اكتسب جزالة كلامهم وفصاحته فالتبس به وخفي أصل بعضه عن العلماء، كالند الطيب المعروف الذي زعم قوم أنه فارسي معرب ونهب آخرون إلى أنه عربي مأخوذ من ند البعير^(٢)، وكالقرطاس الذي يقال أن أصله غير عربي^(٣)، وكالزرايبي التي جاء ذكرها في القرآن والدرايك والأرائك، فهذه كلها من الألفاظ العربية التي قيل أن أصلها ليس كذلك^(٤).

وقد كان من نتائج هذا الخفاء أن اختلف العلماء في أصل بعض الألفاظ القرآنية^(٥)، وخطأ^(٦) بعضهم رأي من زعم أن في القرآن لفظاً غير عربي وإن قاربت بعض ألفاظه غير العربية^(٧).

(١) انظر الكتاب: ٣٠٣/٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣٧/٢.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٥/٤.

(٤) نفسه / نفسه: ٤٥٨/٢، ٤٦٥.

(٥) انظر رسالة الملائكة: ص ٢١، ٢٢، حيث الإشارة إلى أن لفظي جهنم وسقر قد تكونان غير عربيتين.

(٦) انظر جمهرة أشعار العرب: ١ / ٢.

(٧) نفسه: ١ / ٢.

ولعل من أدق صور التعريب المُفصَّح التي انتبه إليها أبو العلاء المعرب الذي استعمل قديماً مرادفاً لأصل عربي متداول كالبيان، فهو عند العلماء معرب، و«اسمه بالعربية اليتوع إلا أنهم قد تكلموا به قديماً»^(١).

وتصبح هذه القوة التداولية التي يستمها اللفظ الأعجمي من تعريب القدماء له - لدى الشيخ - فصاحة مكتسبة، يستطيع الشاعر أن يستثمرها في تجزيل أشعاره أو تبديتها دون أن يكون ذلك مخللاً بأصالة معجمه الشعري، لكن ذلك يظل لديه مشروطاً بالتقيد بأقرب صور التعريب إلى أبنية العربية وجذورها الاشتقاقية، لأن أفصح المعربات ما توافر فيه بعد القدم الدنو من الأصول العربية الصريحة، فداود مثلاً «اسم أعجمي، وهو يوافق فاعولاً من داد الطعام يدود، ومن هذا اللفظ اشتقاق دؤاد وهو عربي صحيح»^(٢)، وحمص أيضاً «اسم أعجمي، إلا أنه قد وافق فعلاً من قولهم حمص الجرح إذا سكن ورمه»^(٣).

وقد كشف الشيخ في تحليله النقدي لمعاجم الشعراء عن أن الضعف الذي قد يعثرها لا يأتيها من إكثار الشاعر من الألفاظ المعربة، ولكن من عدوله عن الصيغة الأصلية التي ألحقها به القدماء إلى صيغة أخرى أقل تداولاً، فلفظة «إيوان» و«إوان» بإثبات الياء وحذفها كلمة أعجمية لم تجيء مجموعة في الشعر، وقد تكسر قياساً فيقال «أياوين»، لكن ذلك يضاعف عند الشيخ لأنه لا يعرف في كلام فصيح^(٤).

وهو ويذكر أن الشاميين يروون «الس» في بيت للبحثري بكسر اللام^(٥)، وحكى عن الربيعي أن أبا الطيب المتنبي يجعلها «الس» بضمها، وليبعد شبهة الضعف المعجمي عن بناء الضم يجزم بأن الوجهين متقاربان إذ لا ريب أن هذا الاسم «رومي»، لكنه

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٣/٢.

(٢) اللامع العريبي / الموضح: ورقة ٢١٣.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٥٨.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٠/٢.

(٥) عبث الوليد: ص ٥٢. والمقصود قول أبي عبادة:..... وألس دون أهلك والدروب. ديوانه: ٢٥٧/١.

يومئ إلى عدم رضاه عن الصيغة التي جاء بها فيقول: «وكونه على فاعلٍ أثر عندي من كونه مضموم اللام، لأن الأعجمي إذا عرب وجب أن يحمل على الأكثر، وفاعل من هذا الباب أكثر من غيره، لأن اللام إذا كسرت حمل على فاعل من الألس وهو الخيانة وقلة العقل، وإذا ضم احتمل أن يكون فعلاً مضارعاً مثل أمر وأخذ، ويجوز أن يحمل على جمع واحد من الثلاثي نحو كلب وأسد لأننا لو جمعنا أسداً على أفعل قلنا أسد... وقد يحتمل أن يكون على فاعلٍ وهو كثير في الأعجمية مثل كابل»^(١).

ورغم هذا البحث المقصود عن عذر يسوغ استعمال أبي الطيب يظل حكمه النقدي واضحاً، فإلس تكون أقوى شعرياً إذا عربت وفصح بكسر لامها إلحاقاً لها بأكثر الصيغ العربية شيوعاً، وتكون أضعف إذا استعملت بالضم على أصلها الأعجمي ككابل لأنها تكون عند ذاك «دخيلاً» لا أثر فيه للتعريب، والدخيل لدى الشيخ لا يليق إلا بالعامية وإن كان صفيه أبو الطيب قد أثر لغتهم في قوله: (فإن يقدم فقد زرنا سمنود)، فجاء بسمندو «على اللفظ الذي تعرفه العامة وأقرها على ما يقال»^(٢)، دون إعلال اللواو بقلبها لتطرفها وكسر ما قبلها^(٣).

ومثل الدخيل الصريح - لديه - في الضعف الدخيل المستتر الذي تلبس فيه اللفظة الأعجمية لباساً عربياً دون أن تخلص من ثقل العجمة كالقبح في بيت لأبي عباد^(٤)، فـ «القبح موضع معروف، وهي كلمة معربة بالألف واللام، ونظيرها في كلام العرب قليل إذ كانوا يستثقلون أن تكون الفاء واللام من جنس واحد، والعين من جنس آخر والأوسط ساكن، ويستخفون أن تكون العين واللام متجانستين، فيكثر في كلامهم مد وضد ويقل نحو دعد والقبح»^(٥).

(١) عبث الوليد: ص ٥٢.

(٢) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٩٥. والصاهل والشاحج: ص ٦٢٨، وانظر ديوان أبي الطيب: ٣٦٢/١.

وما تقدم: القسم الثاني.

(٣) نفسه / نفسه: ورقة ١٩٥.

(٤) قوله: مغلق بابه على جبل القب x x - إلى دارتي خلاط ومكس. ديوانه: ١١٥٥/٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٢٢.

ولا يقلل من ضعف العرب - إذا أبعد عن الصيغ العربية المشهورة - كونه قديماً، لأنه يردو بذلك كما يردو العربي إذا غير عن أصله الفصيح، فالديباج «كلمة معربة، وقد استعملوها في الكلام القديم فقالوا: دبجه الغيث أي أظهر فيه ألواناً مختلفة، والوجه كسر الدال من ديباج، وقد حكى قوم فتحها، وهي رديئة»^(١).

لقد حصر علماء العربية دراستهم للتداول المعجمي في ثلاثة أنماط لم يتجاوزوها، وهي كما ذكرت العربي والمعرب والدخيل، وسكتوا عن نمط رابع يمكن تسميته حسب وصف الشيخ له بالمعجم، والمقصود الألفاظ العربية الصحيحة التي كان الأعاجم يغيرونها بلكنات السنهم فيبعدونها عن الأصل العربي.

وقد ذكر سيبويه بعض الحروف العربية التي غيرت بنطق الأعجمي بها فابتعدت عن أصلها العربي الفصيح^(٢)، كما وصف الجاحظ بعض ما يطرأ على الكلام العربي الفصيح من تغيير عندما يتلفظ به الأعاجم^(٣)، لكن ذلك ظل بعيداً عن تتبع ما تسلب من الألفاظ العربية المعجمة إلى استعمال الخواص، وقد كشف الشيخ عن تسرب «العربي المعجم» إلى الاستعمال الشعري من خلال وقوفه عند كلمة «عبدون» في قول أبي عباد: (لله عبدون أي فذ...)، فهذا اللفظ عنده «ليس بعربي، وكذلك حمدون وحرثون... وما جرى هذا المجرى، وإنما هي أسماء يغيرها من ليس لسانه بعربي، وكان كثير من أصحاب الألسن ينطقون بالحرف بين الواو وبين الألف، كنعوما يفعلوه بعض العرب في الصلاة والزكاة، فلذلك زعم بعض النحويين أن عبدون وما جرى مجراه لا ينصرف لأنه يراه مثل عبدان»^(٤).

ويستخلص من تصور أبي العلاء النقدي لهذه الأنماط المعجمية الأربعة أن العربي الفصيح، والمعرب الذي يقاربه فصاحة بقدمه وقربه من الصيغ والجزور

(١) اللامع المريري / الموضح: ورقة ٤٧.

(٢) انظر الكتاب: ٤٣١/٤ - ٤٣٢، حيث يذكر سيبويه بعد الحروف العربية الفصيحة حروفاً أخرى أقل فصاحة.

(٣) انظر البيان والتبيين: ٣٤/١ - ٧٤.

(٤) عبث الوليد: ص ١٤٣.

العربية الفصيحة، كانا النمطين اللذين يحسن بالشعراء الحذاق ركوبهما في الأشعار المجودة، كما يدل على ذلك ديوانه الأول سقط الزند الذي انتقيت فيه الألفاظ المعربة في مختلف القصائد، حسب المعايير الصرفية الاشتقاقية التي عرَّبَ بها فصحاء القدامى الألفاظ الدخيلة، فانسجمت مع العربية الأصلية والتحمت بها معجماً حتى صار من الصعب الكشف عنها دون التتبع المتأنّي لأصولها واحدة واحدة، إلا ما اشتهر منها بأصله الأعجمي كالأعلام وأسماء الأماكن والأفلاك والشهور، مثل فرعون والاسكندر ومريم وموسى وإسحاق^(١) ويوشع وهاروت وماروت^(٢) وسرنديب وزغاوة وأفامية وملطية^(٣)، والبرجيس والمريخ وكيوان^(٤) وإيار^(٥)، أو كان مما نبه الشيخ نفسه على أصله غير العربي^(٦) في شروحه ومؤلفاته كالإسفنط في قوله:

وقد ثمل الحادي بها من نسيمها

كان غاله من كرم بابل إسفنط^(٧)

وقد اختار تعريبها بالطاء لكثرتها عوض الدال لقلة^(٨) ورود الإسفند في الشعر، وكحصص في قوله: (... رجلاً بحصص كان جدهم السمط)^(٩)، وجريال في قوله: (... لو أن ماء الكرخ صهباء جريال)^(١٠).

(١) انظر الأعلام السابقة على التوالي في س. ز / شروح: ص ١٥٨٢، ٧٨٢، ١٢٢١، ٢٢٧، ٢٧٦.

(٢) نفسه / شروح: ص ١٥٨١.

(٣) انظر على التوالي: س. ز / شروح: ص ١٥٥٧، ١٣٣٤، ٣٥٩، ٦٠٣.

(٤) نفسه على التوالي: س. ز / شروح: ص ١٩٧، ٤٥١.

(٥) نفسه: ص ١٠١٩، حيث يذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أنها سريانية.

(٦) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي).

(٧) س. ز / شروح: ص ١٦١٨.

(٨) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣/٢، وانظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي).

(٩) في قوله: شكرتهم شكر الوليد بفارس... رجلاً بحصص كان جدهم السمط. س. ز / شروح: ص ١٦٥٤.

(١٠) قوله: وماء بلادي كان أنجع مشرباً... ولو أن ماء الكرخ صهباء جريال. س. ز / شروح: ص ١٢٥٤.

وذكر الشيخ وهو يقف عند استعمال أبي تمام للفظـة «الجريال» معرفة بآل أنها ليست بعربية الأصل، وسوغ تعريفها بقوله: «وقيل إنه يستعمل باللام والنون»^(١)، لكنه أثر صيغة التنكير لشهرتها، كما أثر استعمالها في معنى الخمر كغيره من الشعراء رغم أن من اللغويين من فسرها بأنها صيغ أحمر أو ماء الذهب.

وقد وردت «الس» مكسورة اللام في قوله:

بنات الخيل تعرفها دلوك

وصارخة والس واللقان^(٢)

وهي صيغة تخالف صيغة الضم التي سبقت الإشارة إلى أن أبا الطيب اختارها، وذلك لأن الشيخ حملها كغيرها من الأعجمي المعرب على ما كثر في العربية من الأبنية^(٣). ورغم أن صفيه أبا تمام ولد من لفظـة «القرطاس» الفعل قرطس، اكتفى الشيخ في استعماله لها بالصيغة المعربة التي تكلمت بها العرب قديماً^(٤) عربية عدت أم أعجمية^(٥)، وذلك في قوله:

فكيف تخط في القرطاس رسماً

وشأن السحب أن تمحو الرسوما^(٦)

وقد يجد القارئ من المعربات التي استعملها الشيخ ما يسهل رده إلى أصله الأعجمي لدلالته على بعض مظاهر الحياة الحضرية، كالسذق أو ليلة الشموع في قوله:

(١) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ٤٢٢/٢، والمقصود قول الطائي وكان الجريال يجري بماء الدر في خدنها وماء العقيق. نفس ص.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٢٠٢.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي)، وعيـث الوليد: ص ٥١ - ٥٢.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ١٦٥.

(٥) يفهم من إلحاق سيويه لفظـة رستاق بقرطاس أنه يعد هذه اللفظة أصلاً عربياً. انظر الكتاب: باب ما أعرب من الأعجمية: ٣٠٤/٤، وقد أشار أبو العلاء إلى أن من العلماء من يعده أعجمياً معرباً. انظر ذكرى

حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٥/٤.

(٦) س. ز. / شروح: ص ٢٠٣١.

وقد تفرست فيك الفهم ملتهباً

من كل وجه كئار الفرس في السدق^(١)

والشطرنج وأسماء قطعه في قوله:

قل لترب الآداب في كل فن

وحليف الندى وحرب المعنول

أيها اللاعب الذي فرس الشط

ـرنج همت في كفه بالصهيل

من يباريك والبياذق في كف

فك يغلبن كل رخ وقيل

تصرع الشاه في المجال ولوجا

ء مردي بالتاج والإكليل^(٢)

وكالطليسان^(٣) والخوان^(٤) والأرجوان^(٥) والزبرجد^(٦) وما أشبه ذلك، لكن الخفاء

والالتباس بالعربي الصحيح يظلان - كما ذكرت - السمة الغالبة على ألفاظه المعربة

لقوة فصاحتها المكتسبة من تداول القدماء لها، كالجمان في قوله:

فكم دلاص على البطحاء ساقطة

وكم جمان مع الحصباء منتثر^(٧)

(١) س. ز / شروح: ص ٦٧٥.

(٢) نفسه / نفسه: ص: ٢٠٢٨.

(٣) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ٤٢٦. رب ليل كأنه الصبح في الحمس... ن وإن كان أسود الطليسان.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٢٢، حيث قوله: إذا سميته في أرض جذب... نزلت وكل رابية خوان.

(٥) نفسه: ص ٢٠٠، حيث قوله: تخب بك الجياد كان جونا... على لباقهن الأرجوان.

(٦) نفسه: ص ٩٠، حيث قوله: أذال الجري منه زبرجديا... وما حق الزبرجد أن يذالا.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٥٥. وانظر: ص ١٥٧٦، وقارن بقول لبيد:.. كجمانة البحري سل نظامها. جمهرة

أشعار العرب: ٣١٢/١.

و«قد ذكر أن الجمانة لفظة أعجمية معربة»^(١)، ومثلها الفرند^(٢) والنطس^(٣).

ويبدو أن أقوى المعربات فصاحة في سقطياته وأخفاها عجمة الألفاظ التي وردت في القرآن الكريم، وذكر أن أصلها غيرعربي كالسندس في بيت السقط:
تقول بدا في سندس أو مورد
من اللبس أو عصب يروك أو نصع^(٤)

و«السندس ثياب خضر.... وأصله أعجمي، ولو كان السندس عربياً لكان اشتقاقه من السندوس....»^(٥).

والأصل في استعمال الشعراء للألفاظ الأعجمية المعربة أن يكون متحاً من الذاكرة الشعرية والمحفوظ اللغوي مطلقاً، ولذا لا يستدعي ورودها في الشعر التساؤل عن مدى اتصال الشاعر باللسان الأعجمي، لأن قدم التداول يجعلها لديه كالعربية الصحيحة.

وقد يصبح هذا التساؤل ملحاً عندما تكون الألفاظ الأعجمية من صنف الدخيل المستعار من لسان العامة في عصر الشاعر، والغالب على الشعراء تحاشي هذا النمط إلا أن يضطروا إليه لعدم إغناء غيره عنه، أو يتساهلوا كما تساهل الشيخ في اللزوم فأكثر فيها - فضلاً عن المعربات - من المفردات الأعجمية الدخيلة البعيدة عن قوة العرب.

ولعل أهم ما يلتفت النظر في بخيل اللزوميات أن غير قليل منه يبدو لخلو المعجم العربي منه كالفريب الوحشي، لكنه وحشي بعجمته لا بقدمه كما يتبين من مثل قوله:

(١) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٢) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ١٤٦١: وغاض مياهاً إلا فرنداً... إذا نكر الموارد جاش طام.

(٣) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ٧٠٩: كأن كل سنان صاب عندهم... للنفع مبضع آس مشفق نطس.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٣٦١.

(٥) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ٤١٥/٢. وانظر قوله تعالى: «عليهم ثياب سندس خضر». سورة الإنسان، الآية ٢١.

وبني الأشعث استباحث رزايا
ها وألقت كلا على رتبيل
فاقدروا من بنات ضأن عبوراً
سره أن تكون كالزنبيل
واصنعوا من حلاوة ذات طيب
لا برطلي بغداد بل أردبيل
واحذروا أن تواكلوه فما يا
من ديانكم يد الجر دبيل
إن تحلوا شأماً فخر جبال
أو عراقاً فالشرب من نهر بيل
لا تعري الليث المنون ولا الشب
ل ولا المغفرات في إشبيل^(١)

ومن الدخيل الذي استعصى على الدارسين^(٢) لغرابته «موسك» و«شالوسك» في
بيتي اللزوم:

وما يبقى على الأيا
م لا موسى ولا موسك
ويا رازي ما للخـ
ل لا تمنع شالوسك^(٣)

ومثلها شيداز وخيداز في قوله:

(١) اللزوم: ٣٦١/٢ - ٣٦٣.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٦. وانظر البناء اللفظي: ص ٢٦٠ - ٢٦١. وقد وقف بعضهم عند قوله
في إحدى لزومياته: دوين العقل سداً من حديد (اللزوم: ٣٨٧/١)، وصرح بأنه لم يعثر على لفظة
«سداً» وافترض أنها تصحيف لـ«صدأ». والأمر أهون من ذلك، فالصحيح: سداً من حديد، أي حاجزاً
من حديد.

(٣) نفسه: ٢٤٨/٢ - ٢٤٩.

فارسًا كان رب فارس كسرى
رحلته الخطوب عن شيدان
فاغد كالؤلؤ الذي باسمه
أغناك عن نسبة إلى خيدان^(١)

ومثل هذا الاستعجام يجيز للدارس أن يتساءل عن مدى معرفة أبي العلاء
بالفارسية أو غيرها^(٢)، فالمفردات الأعجمية التي وردت في اللزوم جد كثيرة، ومن
صريحها أرى في قوله:

متى آذاك خير فافعليه
وقولي إن دعاك البر آرا^(٣)

وقوله:

إذا قيل لك اخش الله
الله مولاك فقل آرا^(٤)

و«أرى بالفارسية نعم»^(٥) كما فسرهما الشيخ نفسه.

والطريف أنه يشرح في بعض مؤلفاته لفظة المطمر وهي عربية^(٦)، فيقرب معناها
إلى القارئ بقوله «واسمه بالفارسية الت»^(٧)، وكأنه كان يحس بأن اللفظة الفارسية
أقرب إلى أفهام معاصريه من العربية.

(١) اللزوم: ٦٣٤/١.

(٢) نظر المدخل: ٢٠/١، وانظر أمثلة لأخذه من الفارسية والتركية والعبرية والسريانية، في البناء اللفظي:
ص ٢٥٨ - ٢٦٠.

(٣) نفسه: ٧٣/١.

(٤) نفسه: ٧٥/١.

(٥) الفصول والفايات: ص ٤٢١.

(٦) انظر قول ابن هشام اللخمي: «فاما المطمر والمطمار بكسر الميم فالخيط الذي يقدر به البناء البناء، وهو
الإمام. ويقال له أيضًا الت بالفارسية». المدخل إلى تقويم اللسان / مجلة المورد، المجلد ١٠، العدد ٣ - ٤،
بغداد ١٤٠٢ / ١٩٨١.

(٧) نفسه: ص ٢٩٦.

وإقتران كثرة الدخيل في اللزوم بمثل هذا الشرح قد يفسر بأنه كان يتحدث بالفارسية، والخبر الذي وصف فيه القدماء قدرته العجيبة على حفظ كلام الأذربيجي رغم أنه «لم يكن يعرف الفارسية»^(١) ينفي بخلاف ذلك، ولعل أقرب ما يفسر به استعماله للألفاظ الفارسية وغيرها أنه كان يعرف دلالة المفردات الأعجمية المتداولة على السنة العوام، ومثل هذه المعرفة تكون ميسرة لكل من يساكن قوما يتكلمون بلسان غريب عن لسانه.

ولا ينافي إكثاره في اللزوم من الدخيل الذي تتكلم به العامة صرامة النزعة الانتقائية التي غلبت على شعره المجود في مرحلة السقط، فديوانه الثاني كان المتن الذي وصفه هو نفسه بالتوسط والضعف، وتكلف فيه متساهلاً ما منعه منه من قبل غريزته السليمة.

ويتبين من مقارنة حقول الألفاظ الأعجمية في دواوينه الثلاثة (السقط واللزوم والدرعيات) أن درعياته كانت أقلها حظاً منها، خلافاً لما حفل به السقط من معرب واللزوم من دخيل.

فتبديء النفس الشعري في ديوانه الصغير كانت اختياراً فنياً مقصوداً كما تشهد على ذلك كثرة ما جمعه فيها من الغريب والوحشي، وإن كانت البداوة الأصلية تخترنها الألفاظ العربية الصريحة وحدها، فإن البعد عن عجمة الألفاظ المعربة وإن قدمت كان سبيل الشيخ فيه إلى تقوية بداوة المعجم وتخليصه ما أمكن من آثار الألسنة الأعجمية، ولذا نجده يكتفي فيها بالأعلام الأعجمية التي يقتضيه التشخيص الفني لقدم النرع وخلودها، كطالوت وجالوت وداود وابن أشي وإسرائيل وأردشير وبحيرا، ولقمان وكسرى أنوشروان وفرعون وسليمان^(٢)، وما يلحق بذلك من أسماء الشعوب والأمكنة كفارس وياجوج وبابل وسنجال، أما ما سوى ذلك من الألفاظ المعربة - ولو كانت قديمة مفصحة - فيعد في حكم المعدم.

(١) انظر الإتصاف والتعريف / تعريف: ص ٥٥٢. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٥.

(٢) انظر: الدرعيات / شروح: ص ١٧٥٣، ١٧٩٣، ١٨٠٠، ١٨٣٣، ١٨٨٠، ١٩٩٧.

ومن القليل النادر الذي جاء به فيها لفظة السابري^(١) نسبة إلى سابور أو سابور،
والفعل أبلس المشتق من إبليس في قوله:

فرتك أوادي الفرات صباباً

وأبلست لما أعرضت لك بالـس^(٢)

III - نشأة الدلالة المعجمية: تعد دلالة الألفاظ من حيث نشأتها وحدود استعمالها، من القضايا المعجمية التي وقف الشيخ عند بعض نكتها التي لا يجب أن يستغني عن معرفة دقائقها الشاعر والأديب الناقد، فإذا كان الغالب على الألفاظ أن تكون دالة دلالة مطلقة ودائمة على المعاني التي وضعت لها أصلاً، فإن الدلالات المعجمية تكون أحياناً من المعاني الحادثة على الألفاظ نتيجة التداول أو التوليد المقصود.

فالدلالة الحادثة قد تنشأ في اللفظة من الانتقال من المعنى الأصلي إلى معنى جديد لتغير بنية التداول، كلفظة الدروب التي كانت تستعمل في أصلها الأعمى للدلالة على المداخل الضيقة من بلاد الروم، ثم صار معناها بعد تعريبها الأبواب^(٣)، أو تنشأ لتبيان العلاقة التشبيهية، «لأنهم يشبهون الشيء بالشيء»، ثم يحذفون حرف التشبيه فيقولون كأنها ظبية، ثم يقولون هي ظبية...^(٤)، فإذا طرد الحذف ونسي التشبيه توهم أن المعنى الحادث على اللفظة أصل فيها كقول أبي تمام: (... عن جمان نابت)، فجعل «الثغر جماناً على حذف التشبيه، وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكي أشياء أنكرها عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا: البردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر: تخطو على برد يتين غداهما... وإنما أراد: تخطو على ساقين مثل البرديتين... فحذف آلة التشبيه...»^(٥).

(١) قوله في الدرعيات / شرح: ص ١٧٠٩... وحمل السابري أكل متي. وانظر: ص ١٧٥٥.

(٢) الدرعيات / شرح: ص ١٩٧٠.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٠/٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٠٥/٢.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤. وانظر في نفس الصفحة قول الطائي: فمر تبسم عن جمان نابت...

ومثل ذلك النبتة «أصلها شجرة صلبة تنبت بالجبال... ثم استعملوها في الأصل الكريم العزيز»^(١)، وكذلك الألوئ أي «الذي فيه التواء، ثم استعير ذلك ف قيل خصم ألوئ إذا كان شديد الخصام، وإنما الكلمة موضوعة في الأصل لما أدركته العين»^(٢).

وقد ينشأ المعنى الحادث بالتبعية من كثرة تداول وحدة معجمية أصلية، كالحائثات جمع «حائثة»، وهي التي تحوم حول الماء كي ترده، ثم كثر ذلك حتى سمي العطش حياءً^(٣).

ويتبين من تنبيه الشيخ المطرد على مثل هذه المعاني الحادثة على الألفاظ أنه كان حريصاً على التذكير النقدي بأن الاستعمال الشعري للدلالات المعجمية قد يلتبس على النقاد والعلماء، فينسبون الشاعر إلى الخطأ إذا ما هو ترك المعنى الحادث المتداول ورجع إلى المعنى الأصلي، أو يحتجون بشعره على الأصل المعجمي لبعض المعاني التشبيهية التي يبينها فنياً على التشبيهات المحنوفة الأداة^(٤).

ويعد التوليد المقصود للمعاني حملاً على ما يوجب تقارب اللفظ أو الاشتقاق مصدرًا ثانيًا لحدوث الدلالات المعجمية، والغالب أن يأتي ذلك في التفاضل والطيرة كما تطير الشاعر ممن اسمه عبدوس^(٥)، وكما تفاعل الشيخ باسم دواء السعد للسعادة، و«كذلك تفعل العرب في العيافة، يغيرون الحرف ويحملونه على غير ما هو منه، قال الشاعر:

وقال صحابي هدهد فوق بانه

فقلت هدى يغدو لنا ويروخ

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٩٢/٢.

(٢) نفسه: ٢٦/٢.

(٣) نفسه: ٥٩/٢.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. د. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٥) نظر قول القائل: سمتك أمك عبدوساً وما كذبت.... وكيف يفلح من نصف اسمه بوس. ضوء السقط:

ورقة ١٣ / تحقيق: ص ٤.

والهدى ليس من لفظ الهدد»^(١).

ويستثمر الشعراء في قصائدهم والأدباء في رسائلهم هذا النوع من المعاني الحادثة استثماراً فنياً مقصوداً، فيولدون من الدلالات المعجمية ما يناسب الخطاب ومقامه إظهاراً للبراعة أو عيافة^(٢)، وقد أظهر الشيخ في آثاره الأبنية براعة متميزة في توليد المعاني المعجمية من خلال تلاعبه الفني باشتقاقات بعض الألفاظ مثل الجمعة والعجوز والحران^(٣) والقصب^(٤) والأخرس والمقعد^(٥).

ولم يستثن الأعلام العربية كأبي القاسم وجعفر وأبي العود، والألفاظ الأعجمية «كلونس»^(٦) و«سرمين»^(٧) و«أفامية»^(٨).

ولا يشترط الشيخ في التوليد الدلالي أن يحمل على التصريف والاشتقاق في كل المواطن^(٩)، لأن إجراءه على مقدار الظاهر من اللفظ يمكن أن يثمر نفس الثمرة، فلفظة كربلاء يولد منها كرب وبلاء رغم أن الاشتقاق لا يسمح بذلك لأن اللفظة إذا أخذ منها الكرب لم يبق منها ما يدل على البلاء، وإذا أخذ منها البلاء لم يبق منها ما يدل على الكرب، «وإنما ذلك شيء يقع بالتقريب»^(١٠) كأن تتشابه اللفظتان، أو يشبه صدر أحدهما أو عجزه نظيره في الأخرى وإن اختلفتا في الاشتقاق^(١١).

(١) رسائله / عطية: ص ٢١٩. والرواية في الصاهل والشاحج (ص ٥٠٩): يغدو لنا ويروح، وهي الأصح لأن الثقافية مردوفة بالياء.

(٢) كما يستخلص من قول بعض الشعراء:

كتبت إليه هل تحب زيارتي فوقع لا خوفاً الرقيب المصنق
فأيقنت من لا بالعناق عيافة كما اجتمعت لا ثم لم تتفرق

الصاهل والشاحج: ص ٦٤٩.

(٣) انظر رسالة الهناء: ص ٨٧ - ٩٢.

(٤) رسالة القصب / رسائله / تحقيق إحسان عباس: ٤٢/١.

(٥) رسالة الأخرسين / رسائله / إحسان عباس: ٤٩/١ - ٦٩، حيث يتلاعب بدلالات الجذر المعجمي: خرس.

(٦) انظر رسالة الأخرسين / رسائله / تحقيق إحسان عباس: ١ / ٦٥ - ٦٦.

(٧) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٠.

(٨) انظر رسالة الثقل / رسائله / إ. عباس: ٣٢/١.

(٩) نفسه: ص ٥٠٨.

(١٠) نفسه: ص ٥٠٩.

(١١) نفسه: ص ٥١٠.

ويبدو من التتبع الكمي لكثافة استثمار هذا التلاعب المعجمي في آثاره الأدبية أن حظ الشعر منها كان نسبياً أقل من حظ الرسائل الفنية، لصرامة الحواجز التي تضعها أمامه الجملة الإيقاعية في الشعر، وللتكلف المفرط الذي تجر إليه الرغبة في الإكثار منه.

ومن لطيف ما جاء من ذلك في سقط الزند مما تقارب لفظه توليد معنى الداء من سعدى في قوله:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زایلته عين سعدى وسينها^(١)

وتوليده معنى الهوان من الهوى في قوله:

وربّ مسائر بهواك عزّت

سرائره وكل هوى هوان^(٢)

أما ما بني على التصريف والاشتقاق فهو الغالب في سقطياته، وأكثر ما جاء منه كان لغاية تعجيبيية هي التصدير كقوله:

وما قسطوا إلا على المال وحده

وذلك منهم في مكارمهم قسط^(٣)

أو قوله:

عساك تعذر إن قصرت في مدحي

فإن مثلي بهجران القريض عسي^(٤)

(١) س. د. / شروح: ص ٨٨٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٦٥٣.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٧١٣.

أما اللزوميات فقد سمح نَفْسُهَا النظمي له بأن يولد فيها ما شاء من المعاني المعجمية، لتقوية دلالاتها الوعظية ووضع المتلقي أمام محتته الوجودية الأخلاقية، أو للتعمية وتجريب مختلف إمكانات التصنيع الصوتي الدلالي.

وقد سلك في بعض ما أحدثه من معان معجمية طريقة أهل العيافة، وذلك بحمله إياها على ما يوجبه تقارب اللفظ كما يتضح من قوله مستحدثاً معنى النجاسة والخبث، بتحوله من معنى السمو الخلقي الذي تدل عليه لفظة الصنديد إلى الدنس والحقارة اللذين يدل عليهما الصديد:

واشرفُ الناس في أعلى مراتبه

مثل الصديد ولكن قيل صنديد^(١)

وقد أسعفته حروف بعض الألفاظ كالسطور واللوب (الحرم) من الأسطراب في قوله:

أسطراب حولهن جهول

فهو يرجو هدياً بأسطراب^(٢)

وكالدنو والنير من جمع دينار في قوله:

ذلت حتى دنانير إلى كتد

وإنما ذاك من حبِّ الدنانير^(٣)

لكن الغالب لديه حمل المعاني المحدثّة على ما يوجبه الاشتقاق والتصريف كتوليده من يوم السبت معنى القطع والنوم بقوله:

أجلت سبقتها أشياع موسى

أسبت القطع ذاك أم السبات^(٤)

(١) اللزوم: ١/ ٣٣١.

(٢) نفسه: ١/ ١٧٨.

(٣) نفسه: ١/ ٥٤٥. والنير: الخشبة التي توضع على أعناق الثيران عند الحرث لقرنها.

(٤) نفسه: ١/ ١٩٩.

وتوليده معنى الحقارة من الدنيا في قوله:

عذيري من الدنيا عرتني بظلمها

فتمنحني قوتي لتأخذ قوتي

وجدت بها بيني دنيا فضرني

وأضلت منها في مروت مروتي^(١)

ولا يخفى توليد معنى القوة والمروءة من القوت والمروت الذي أوجبه في البيتين تقارب اللفظ فضلاً عما أوجبه الاشتقاق.

واجتماع الطريقتين في بيتين اثنين هما كل اللزومية ليس اتفاقاً، فالشيخ قد جعل ديوانه الثاني حقلاً لتجريب كل أساليب الصنعة المتكلفة، بل إن بعض قطعه تبدو كأنها لم تنظم إلا ليشبع بها نزعة التجريب، ويتكلف فيها ما منعه الغريزة من الإتيان به في السقطيات، كما ينم عن ذلك تائية له لا يشك القارئ في كونها نظمت لتكون حقلاً للعب المعجمي، لكثرة ما أنقله بها من دلالات مولدة أوجبها التصريف وتقارب الألفاظ:

نوائب إن جلت تجلت سريعة

وإما توالى في الزمان تولت

ونبياك إن قلت أقلت وإن قلت

فمن قلت في السين نجت وعلت

غلت وأغالت ثم غالت وأوحشت

وحشت وحاشت واستمالت وملت

وصلت بنيران وصلت سيوفها

وسلّت حساماً من أذاة وسلت

أزالتي وزلت بالفتى عن مقامه

وحلت فلما أحكم العقد حلت^(٢)

(١) اللزوم: ٢١٩/١.

(٢) نفسه: ٢٢١/١.

وتبدو الدرعيات إذا ما قيست قلتها بكثرة السقطيات غنية بالمعاني المعجمية المولدة، لكن الشيخ لم يخرج فيها إلى التكلف المخل بما يتطلبه التجويد من انسجام، لأنه لم يكن يريد من لعبة التوليد أبعد من التلبيس المعجمي، والإغراب المقوي لبداءة الجمل الشعرية، والغنى التصويري المبعد للملل الذي يجر إليه قصر الصور الشعرية على موصوف واحد.

وقد حَمَلَ بعض ما ولده فيها من معانٍ - كشأنه في السقط واللزوم - على ما سمح به التقارب اللفظي، فأنشأ من «الحدس» معنى «الحدس» في قوله:

أجدك من حدس الفتى قيل حدس

فهل أنت ثافي أو مغذ فحادس^(١)

ومن الأضاءة - أي الغدير - معنى الإضاءة مصورًا لمعان الدرع في قوله:

أضائة لا يزال الزغف منها

كفياً بالإضاءة في الدياجي^(٢)

وولد من مسامير الدرع معنى إخراج الميرة بقوله:

مسي مير مجد غير منهدم الذرا

مسامير درع غير طائشة العزم^(٣)

كما ولد من دلوك براح (غياب الشمس) معنى ذلك الدرع براحة اليد فقال:

إنني إذا دلكت براح قبضتها

بالراح كيما لا يكون دلوك^(٤)

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٦٨.

(٢) نفسه: ص ١٧٢٥.

(٣) نفسه: ص ١٩٩٩. ومعنى: أخرج، والمير: جمع مبرة.

(٤) نفسه: ص ١٩٠٨.

وَحَمَلَ بعضها الآخر على ما أسعفه به التصريف، فاشتق من بعض الأعلام
أفعالاً وأسماء دل بها على معانٍ أخرى كالقوابس من «قابوس» وأبلس من «بالس»
في قوله:

ولكنها كانت لقابوس عدة
تهم بها تحت الظلام القوابس
فرتك أواذي الفرات صباباً
وأبلست لما أعرضت لك بالس^(١)

وصرف أبنية بعض الوحدات المعجمية الأخرى فولد من تصريفها معاني جديدة
كالهجم من الهجمة في قوله:

ولي عجب من مشترة بهجمة
جمعن خياراً وهي تجمع في هجم^(٢)

وقد يوسع حدود التصريف فيستجد من الكلمات المؤلفّة نحوياً معاني أخرى
دون أن يخل بالعلاقة النحوية، كقوله مولداً مخارص مشتار العسل من خرصان
الرماح العواسل:

وترجع خرصان العواسل هيباً
كخرصان رقل أو مخارص عسال^(٣)

ويتضح من هذه الخبرة الواسعة باستحضار الدلالات المعجمية دون تغيير
اللفظ أن أغناء المعجم الشعري - لديه - لا يتأتى بالضرورة بالتحول من لفظة إلى
أخرى، فاللفظة المعجمية الواحدة قد تكون - إذا توافرت للشاعر الخبرة والحدق
بالصناعة - مصدرًا لعدة معانٍ لا يخدم بها البناء الدلالي للجميل الشعرية فحسب،

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٦٠ - ١٩٧٠.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٩. والهجمة: القطعة من الإبل، والهجم: الفدح. وانظر توليد القسيب من القسب في: ص ٢٠١.

(٣) نفسه: ص ١٨١٩.

ولكن نسقها البلاغي البديعي أيضاً^(١)، ولم يكن التصريف والاشتقاق والتقارب اللفظي إلا المرجع الاختياري الأول الذي كان الشيخ يعود إليه لتوليد الدلالات المعجمية بعد محفوظه اللغوي.

أما مرجعه الثاني فقد كان حقل العلوم واصطلاحاتها، وقد صرح الشيخ بأن نشأة جل المصطلحات العلمية متأخرة^(٢) عن عصور الفصاحة، لاقتها بنشأة المعارف الطارئة على العرب بعد إسلامهم، ولذا كانت دلالاتها المعجمية دلالات حضرية بالضرورة لتأخر زمانها وخلو المعجم القديم منها.

وكان من نتائج هذه النشأة المتأخرة لاصطلاحات الفنون أن تسربها إلى المعجم الشعري كان بطيئاً، نظراً للحذر الذي أبداه الشعراء في استعمالها، فقد عد بعض النقاد ذلك من باب العيوب التي يجب تلافيها، وعابوا على أبي تمام وأبي الطيب وغيرهما مجيئهم بالألفاظ التي يختص بها أهل الصناعات والعلوم^(٣).

وقد تطلبت الاستساعة النقدية لمجيء هذه المصطلحات في الشعر مرور زمن غير قصير، قبل أن يظهر من بين النقاد من دافع عن استعمال الشعراء والكتاب لها، محتجاً على من عاب ذلك بأن «صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهري أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك، فليس له أن يتركه أو يحيد عنه، لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده»^(٤).

(١) انظر تفصيل القول في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(٢) انظر ما تقدم القسم الثالث، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٧ و ٦٩٤، والفصول والغايات: ص ١٣٣ و ٤٤٦.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦.

(٤) المثل السائر: ٣٥٦/٢.

وكان الشيخ من بين الشعراء الذين شغفوا باستعمال اصطلاحات الفنون، وجعلها في كثير من الأبيات ركناً في بناء الجملة الشعرية، فقد كثرت في أشعاره كثرة صريحة جعلت النقاد - وهم يجمعون على أنه فاق كل الشعراء في استعمالها - يختلفون في تصورهم لتأثير هذا المنحى المعجمي في جماليات الشعر، إذ ذهب بعضهم إلى أنه يكسبه ظرفاً^(١) وألواناً زاهية، بينما ذهب بعضهم الآخر إلى عد ذلك تكلفاً يقيد الشعر ويفقده جماله^(٢).

لقد بدا الشيخ بكثرة ما جاء به في متنه الشعري الكبير من اصطلاحات علمية كالسرف في استعمال هذا النوع من الألفاظ بالقياس إلى ما جاء به الشعراء، لكن ذلك لا يعد مستغرباً إذا ما قيس إلى تنوع ثقافته، فقد حصل من المعارف والعلوم ما جعله - وهو الشاعر - أهلاً لتقييد آوابد المصطلحات وشواردها، ورغم ذلك تظل الدلالة الفنية الحقيقية لمعجمه الشعري الاصطلاحي مبهمة كماً وكيفاً إذا لم تدرس في سياق تحولات إنجازاته ورحلته كتابته الشعرية، لأن الديوان الذي يمكن أن يستدل به على إصراره في استعمال ألفاظ العلماء وأهل الصناعات هو اللزوم وحده، فقد جمع فيه الشيخ من مصطلحات^(٣) الفقه والعروض والنحو والصرف والفلك والفلسفة والمنطق والرياضيات والموسيقى وغيرها من المعارف، ما يكشف عن أنه قصد أن يأتي بها في معجمه اللزومي لذاتها لا لغاية فنية كما هو الشأن في سقط الزند.

ولم يكن الشيخ جاهلاً بعواقب هذا الانحراف المقصود عن الغاية الفنية وأثره في جودة الصناعة، فاللزوميات ديوان أثمرته مرحلة التوبة من الشعر، ويُعدُّ أبنته عن النموذج المكتمل للأساليب الشعرية المجودة نقيصةً اعترف الشاعر التائب بوجودها، ورسخها بخروجه المتعمد إلى تجريب الأساليب النظامية المتكلفة التي لم يجرؤ على

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢١٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٤٠.

(٢) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٤٠.

(٣) انظر البناء اللغوي: ص ١٤١ - ١٥٨، وانظر النقد الحديث: ص ٢٣٧ - ٢٤٣.

تجريبها في مرحلة السقوط ولم يكن إسرافه في استعمال الاصطلاحات فيه إلا وجهًا من أوجه هذا التكلف.

إن اللزوم ديوان ألف ليكون متوسط النظم مائلًا إلى البرودة والضعف، ولا يضير المستضعف أن يثقل بما قد يزيده ابتعادًا عن الانسجام الذي يتميز به الشعر المجود من النظم البارد، رغم الإعجاب الذي أثاره هذا التكلف لدى بعض النقاد^(١)، لكننا إذا تجاوزنا الوجه الشعري للزوم إلى وجهه الوعظي الأخلاقي انتهينا إلى أن هذه المصطلحات قد أكسبت بعض جملة قوة بيانية وقربتها من الغاية الإفهامية التي صيغت من أجلها، ولعل ما سواها من الألفاظ يعجز عن أن يفهم المتلقي ما يفهمه من مثل قول الشيخ مستعينًا بمصطلحات علم الصرف للدلالة على تأصل الشر في بني الإنسان:

وفي الأصل غش والفروع توابغ

وكيف وفاء النجل والأب غادر

إذا اعتلت الأفعال جاءت عليه

كحالاتها أسماؤها والمصادر^(٢)

أما سقط الزند فقد كان هذا النوع من المفردات فيه لحمة من لحم النسيج الشعري لغلبة المنحى التعجيبى فيه على المنحى الإفهامي، فهذا الديوان كان وليد مرحلة الانتساب إلى الشعر، والتجويد في هذه المرحلة كان غايته الأولى من كل الأساليب الفنية التي سلكها فيه.

وقد كان مرجعه في التعجيب بالمصطلحات أشعار أبي تمام وأبي الطيب، وكل الشعراء المحدثين الذين جعلوا من الدلالات المعجمية لهذا الضرب الجديد من الألفاظ نفسًا فنيًا مخصصًا للحقول المعجمية الموروثة والمعاني الشعرية التي تبنى منها، وكان معيار الشيخ في استعمالها انسجامها مع مختلف مكونات الجملة الشعرية، والتحامها

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٣٩.

(٢) اللزوم: ٤٢١/١.

بها التحامًا محكمًا يغيب وجهها العلمي، ويكسوها إهابًا شعريًا يجعل السامع في لحظة التلقي يعجب من طرافتها المخيلة، ويعطل سلطة دلالتها الاصطلاحية باتخاذها معبرًا إلى إدراك جمالية الصورة الشعرية المقصودة والمعنى التخيلي الذي ولده الشاعر منها.

وحفاظًا على خصيصة الانسجام هاته كان عليه أن يكتفي منها بما يخدم الغاية الفنية وترتضيه غريزة التجويد، ولذلك نجدها لا تكثر في السقطيات - رغم وفرتها فيها - كثرتها المسرقة المتكلفة في ديوان اللزوم.

وقد كان مما قوى هذه الخصيصة في ديوانه الأول اقتصراره على مصطلحات العلوم العقلية، وعلى بعض ما كان شائعًا من المعارف العقلية والتجريبية كالفلك والتنجيم، واجتنابه اصطلاحات الحكماء إلا ما ندر^(١) خلافاً لما سيخرج إليه في لزومياته.

ويفسر هذا الانتقاء رغبته في تقوية تباديه في قصيدته البدوية الحضرية، والحد من فاعلية عناصر التحضر فيها التي قد تزداد تسلطاً وبروزاً باستعمال مصطلحات العلوم العقلية، ولذا نجد جل ما استعمله من ألفاظ العلماء لصيقاً بعلوم العرب وثقافتهم الإسلامية وناظرًا إلى بداوتهم القديمة كما يتبين من تردد المصطلحات الفقهية في قوله يخاطب الأسفراييني:

وربّ ظهر وصلناها على عجل
بعصرها في بعيد الورد لماع
بضريتين لظهر الوجه واحدة
وللنراعين أخرى ذات إسراع
وكم قصرنا صلاة غير نافلة
في مهمّة كصلاة الكسف شعشاع

(١) كلفظة لاهوت في تائيته، فقد ذكر التبريزي أنها كلمة يستعملها الحكماء والفلاسفة. شرحه / شروح: ص ١٥٨٤.

وما جهرنا ولم يصدق مؤننا
من خوف كل طويل الرمح خداع
من معشر كجمار الرمي أجمعها
ليلاً وفي الصبح ألقها إلى القاع^(١)

وقد بدا هذا الاحتراس من حضرية الاصطلاحات العلمية المضعفة للتبادي
أوضح في درعياته، فهذا الديوان الصغير الذي ختم به حياته الشعرية قد بني على
تباد فني يبدو مفرطاً بالقياس إلى تباديه في السقط، ولم تكن ألفاظ العلماء لتناسب
هذا النفس البدوي القوي الذي تميزت به مختلف مستويات البناء الشعري في كل
درعية، ولذا يفاجأ الدارس بأن الشيخ كاد يتجنب فيها مصطلحات العلماء تجنباً
مطلقاً لأن ما ورد منها جد قليل، والقليل الذي جاء به فيها كان شاحب الاصطلاحية
في جله بالقياس إلى حداثة ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين وحضريتها.

ولعل أبل ما جاء به فيها على العلوم الحادثة بعض ألفاظ علماء التصريف
والعروض في قوله:

فلو كان المثقفُ جملة اسمٍ
أبى الترخيم صار حروف هاجٍ
كبيت الشعر قطعه لوزن
هجين الطبع فهو بلا انتساج^(٢)

أما ما سوى ذلك فقد اختاره من الألفاظ التي استعارها العلماء من المعجم
اللغوي الذي تداولته العرب في حياتها الاجتماعية والدينية قبل حدوث العلوم، كالدية
والمهر في قوله: (ما بذلت في دية ولا مهر)^(٣)، وكالاغتسال في قوله:

(١) انظر س. ز. / شروح: ص ٧٤٦ - ٧٥٠.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٧٣٦ - ١٧٣٧.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٧٤.

كمغتسل أعلى جمادى ببارد

وما سجل ماء حين يفرغ سائح^(١)

أو التيمم توخيًا للطهارة عند فقد الماء، في قوله:

وتوهم أنني لا يجوز تيممي

على قربها والأرض صاء جميعها^(٢)

ولا يخرج عن هذا الحكم ما استعمله من أسماء الكواكب كالمرخ وزحل^(٣)، فأسماء النجوم والجواري الخنس والأبراج والأفلاك والأنواء كانت من المفردات التي تداول بها العرب معارفهم الفلكية، وتناقلوها قبل أن تأخذ صورتها العلمية الجديدة في عصور التلاقح الثقافي.

لقد جعل الشيخ الجملة الشعرية في الدرعيات مستغنية بيداوتها المفرطة عن اصطلاحات أهل الفنون والصناعات، فشجبت فيها الدلالات الاصطلاحية التي كانت قد برزت منسجمة مع عناصر البناء الشعري الأخرى في سقط الزند، ولذلك استجيدت وقبلتها الغرائز، أما الإسراف الذي عيب عليه فيظل مقصورًا على لزومياته التي صاغها صياغة فكرية لا شعرية، فشغل معجم العلماء والحكماء فيها حيزًا واسعًا هو حقه الفطري^(٤).

IV - تفاعل الدلالة المعجمية واللفظ: يشغل تفاعل مبنى الوحدة المعجمية ومعناها حيزًا واضحًا في تصور أبي العلاء للمعجم الشعري، لوقوفه المطرد - وهو يتعرض لأشعار الفحول والحدائق - عند العلاقة التي تربط اللفظة بمعناها.

فالغالب على هذه العلاقة أن يكون اللفظ مساويًا لمعناه مطابقًا له، لكن هذا التطابق يختل في بعض الاستعمالات، فتصبح العلاقة بينهما تفاعلًا معجميًا متفاوتًا

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٢.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٢.

(٣) في مثل قوله: أخذت من المرخ وقدة شرة... إذ ناسبت زحلًا ببرد طباعها. نفسه / نفسه: ص ١٩٨٣.

(٤) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥.

تتسع فيه حدود المعنى بالقياس إلى اللفظ أو تضيق، وأعني بالتفاوت أن هذه العلاقة قد تنحرف عن صورة التطابق إلى طرف يضيق فيه اللفظ ويتسع المعنى، أو إلى طرف مناقض له يتقلص المعنى فيه ولا يشغل إلا حيزاً محدوداً من حقل التطابق، وتعد الخبرة بأوجه هذا التفاعل المعجمي لدى الشيخ شرطاً في تأويل دلالات الجمل الشعرية وتأويل معانيها.

١ - اتساع المعنى المعجمي وضيق اللفظ: يستعمل النقاد مصطلح الاشتراك اللفظي للإشارة إلى الاتساع الدلالي الذي تتعدد به المعاني المعجمية داخل اللفظة الواحدة، وينشأ الاشتراك لغوياً في صورته الغالبة من انتساب عدة حقول دلالية إلى جذر اشتقاقي واحد وبنية صرفية واحدة، كلفظة الخليل^(١) يعنى بها الصديق والفقير، ولغة التفاهم لا تحتل مثل هذا الالتباس لإخلاله بما يتطلبه الكلام المراد منه الإقحام من جلاء وقرب إفادة.

ويمكن أن نرد ظاهرة الاشتراك هذه - هي والترادف - إلى تعدد اللغات العربية واستقلالها قبل ذوبانها في اللغة العربية الفصحى بعد نزول الوحي، كما يمكن أن نعتبرها أصلاً في الاستعمال، لكننا نجد في بعض الاختيارات المعجمية ما ينبئ بأن من تحدثوا بها قد أحسوا بالالتباس الذي يجر إليه الاشتراك اللفظي، فحاولوا في عصر من العصور تجاوزه بالتصرف في الصيغة الصرفية لنفس الجذر الاشتقاقي لإحداث الفروق الدلالية كالهمة والهمة وأصلها واحد إلا أنهم استعملوا الأول في ما يكره واستعملوا الثاني في ما يحمد والثالث للشيخ الفاني، أو تجاوزَه بمراعاة إبدال حروف الكلمة كجعلهم اللثام لما كان على الفم واللغام لما كان على الأنف^(٢)، أو بوضع لفظة أخرى لأحد المعنيين كجعل بعضهم السانح^(٣) لما يتيمن به والبارح لما يتشاءم به.

(١) ذكرى حبيب / ش. د. د. أبي تمام: ١٢٣/١.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٠٩/٢.

(٣) انظر لسان العرب: مادة «سَنَح».

ويتبين من تتبع دلالات بعض المفردات أن محاولة التخلص من لبس الاشتراك كانت تؤدي إلى ظهور نمط معجمي جديد يمكن وصفه بالمعجم المرتبك، لتحول المعنى فيه إلى محمول يتأرجح بين لفظتين أو أكثر كالقوم، قال الفراء: «هو الثوم المعروف، وقال غيره: القوم الحنطة، وقيل: بل السنبل»^(١)، وكالسنينج «يختلف فيه، فقوم يجعلونه للسعد ومنهم النابغة، ويجعلون البارح للنحس، وقوم بضدهم»^(٢).

وإذا كان الشعراء قد وجدوا في الألفاظ المشتركة ما مكنهم من إغناء النسق البديعي بالمجانسات اللفظية، فإن مراعاة النقاد الأصل الإفهامي في الوحدات المعجمية جعلهم يضعون حدوداً^(٣) تفصل بين المشترك المحمود وهو التجنيس، وبين المذموم المستقبح وهو الذي يكون محتملاً لتأويلين أحدهما يلائم المعنى المقصود، «والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد»^(٤) إلا أن يزِيل الشاعر اللبس بمعنى آخر، لأن من أوصاف الكلمة المستعملة في الشعر أو الترسل «ألا تكون مشتركة بين معنيين أحدهما يكره ذكره، وإذا وردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت، وذلك إذا كانت مهملة بغير قرينة تميز معناها عن القبح، فأما إذا جاءت ومعها قرينة فهي لا تكون معيبة»^(٥).

وقد يكون المقام والغرض قرينة كالممدح في قول البحرّي:

ساروا وسادهم الأغر محمد

بخلال أبلج في الهزاهز أبلج

فالأبلج معناه المتكبر، و«الكبر مما يوصف به الرؤساء، يريدون أنه يتعظم على أعدائه، فإذا نفاه الرجل عن نفسه فإنما يريد التواضع... وربما قالوا الأبلج البذئ. وهذا لا يدخل في بيت أبي عباد لأنه مدح والبذاء مذموم»^(٦).

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٠٩/٢.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢٠٦.

(٣) انظر العمدة: ٩٦/٢.

(٤) نفسه: ٩٦/٢.

(٥) المثل السائر: ١٨٥/١.

(٦) عبث الوليد: ص ٧١ - ٧٢. وانظر بيت أبي عباد في ديوانه: ٤٠١/١.

إن الاشتراك الذي قد يبلغ أحياناً درجته القصوى في التلبس عندما تكون الكلمة من الأضداد التي يدل فيها اللفظ على المعنى ونقيضه^(١)، يعتبر حاجزاً لغوياً يمنع المتلقي من أن يتبين المعنى الذي يدل عليه الكلام الشعري، وهو ما يجعل الشعراء يقيدون الاستعمال بقرائن أو تفسير يزيل الالتباس كقوله هو نفسه موضحاً «أزال» في وصفه الدرع:

وتلك أضاة صانها المرء تبع
وداود قين السابغات أزالها
ولم تلق هوئاً بالإزالة إنما
مرادي وفي ذيلها وأطالها^(٢)
وقوله مخصصاً معنى عاسل في وصفه لها أيضاً:
ماذية هم بها عاسل
من القنا لا عاسل من هزيل^(٣)
أو كقوله في اللزوم مميزاً بيت القريض من بيت السكنى:
بيوتٌ فمهوم يرى ومقوض
بكسر وبيت من قريض له كسر^(٤)
أو منبهاً على معنى راع في لزومية أخرى:
راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما
راعتك في العيش من حُسن المراعاة^(٥)

(١) انظر ما ألفه الأصمعي والسجستاني وابن السكيت ضمن: ثلاثة كتب في الأضداد.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٧.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٣١.

(٤) اللزوم: ٤١٦/١.

(٥) نفسه: ٢٢٧/١.

لكن تتبع استعماله لهذا النوع من الألفاظ يكشف عن أنه كان يعتمد عليه كثيراً في بناء جملة لا لتنويع ضروب التجنيس فحسب، ولكن لتقوية لعبة التعمية والإلغاز التي جعلها ركناً^(١) في بناء معانيه، فالاشتراك يكسب اللفظة هيولانية معجمية تضمن للمعنى الشعري ميثامورفوزية دلالية تجعله بقابليته للتأويل المفتوح يتعدد ويتنوع فيتجدد، إلا أن الغاية من استثمار هذه الهيولانية تختلف باختلاف المراحل الشعرية ودواوينها.

ففي السقط يأتي الاشتراك لغاية تعجيبيه تقوي الفاعلية التخيلية للجميل الشعرية وتزيدها تأثيراً كما يتجلى من اشتراك لفظة الفرقد في قوله:

وكيف تنام الطيرُ في وكناتها

إذا نصبت للفرقدين الحبائلُ

فقد ذكر الحبائل إحكاماً للصنعة وتقوية للتعجيب، «لأن الفرقد لفظة مشتركة يسمى بها الكوكب وولد البقرة الوحشية»^(٢)، وكذا من اشتراك لفظة الغرار في قوله:

تدوس أفاحيص القطا وهو هاجدٌ

فتمضي عليه ولم تقطع عليه غرارا

فالغرار لفظة مشتركة يسمى بها حد السيف ويسمى بها النوم القليل^(٣).

وينحو الشيخ بالمشارك في درعاياته نفس المنحى الفني التعجيب مع شبه إسراف جرده إليه رغبته في تقوية بداوتها بالإغراب والتعمية الفنية المألوفة كقوله:

كهلال الحياة أو كقميصٍ

لهلال الحيات غير مجوب^(٤)

(١) انظر ما تقدم: مبحث المعاني الشعرية، وانظر شرح الخوارزمي: ص ٨٩٦، وشاعرية أبي العلاء: ص ١٦٨.

(٢) شرح البطلوسي / شروح: ص ٥٢٩. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي: ص ٦٣٣. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) الدرعايات / شروح: ص ١٨٨٢.

أو قوله مغرباً في تجميع المشتركات:

أترك الرجع وأبقي الرجعا

رد شبا النبع وخيل نبعا

جيب على ذي السمع يحكي السمعاً

في الطبع منها أن تظن طبعاً^(١)

أما اللزوم فإن الاشتراك يكتسي فيها لخصوصيتها الأخلاقية مظهرًا تواصلياً يحل فيه الاهتمام بالإفهام محل العناية بالتعجيب والتخيل، رغم التشابه الظاهري بين جمل السقط والدرعيات وبين جمل اللزوم من حيث استثمار فاعلية الاشتراك المعجمي.

فمعاني اللزوم أتت - كما صرح بذلك الشيخ نفسه - للوعظ والتذكير وإيقاظ الغافلين، وهي غايات تقتضي الإيانة التي تقرب المتلقي من الموعظة وتجعله المقصود مخلصاً من كل لبس، والاشتراك اللفظي لا يسمح بذلك إلا إذا قيد بما يزيل التباسه من شروح وقرائن، وهذا ما يفسر حرصه في استعمال المشترك في لزومياته على الإيانة عن مقصوده داخل البيت نفسه حتى لا يفهم من كلامه إلا مضمونه الأخلاقي المقصود، كما يتبين من شرحه معنى السليم في قوله ينم الدنيا:

إنني نمتك فاشهري أو أشرعي

لا أرهب المعمود والمركوزا

عشتُ السليم وما عنيت سلامة

لكن بسمك مرهقاً منكوزاً^(٢)

ومن تقييده معنى أقصرت والمعصرات في قوله:

أقصرت من قصر النهار وقد أني

مني الغروب وليس لي إقصار

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٤ - ١٨٦٦. الرجع الأول: المطر، والثاني: العائد والنفعة. والنبع: سهام شجر النبع، والثاني: عين الماء. والسمع: الصيت الحسن، والثاني: ولد النخب من الضبع. والطبع: الطبيعة، والثاني: النهر.

(٢) اللزوم: ٦٢٧/١.

والمعصرات من الخراد عواصفُ

كالمعصرات صنيعها إعصاراً^(١)

إلا أن مثل هذا التوضيح المزيل للبس - عوض أن يأتي في نفس اللزومية - يأتي أحياناً في لزومية ثانية، لاحقة لأخرى سابقة تعمد فيها أن لا يزيل الالتباس الذي يؤدي إليه الاشتراك، كما يدل على ذلك قوله يشرح معنى صفواً الذي كان قد وصف به النساك من قبل:

اليت اثني على قوم بنسكهم

وقد تكشف سهل الأرض عن غدر

إن قلت صفواً بالإغاز فمعتدي

صفواً من الصف لا صفواً من الكدر^(٢)

واعتراف الشيخ بأنه يلغز باستعمال بعض الألفاظ عن معان أخرى غير التي تفهم من الكلام يكشف عن الوجه الثاني لاستعمال الألفاظ المشتركة في لزومياته، فديوانه هذا - رغم منحاه الأخلاقي الوعظي - قد ضمن من الآراء والأحكام التي قاده إليها التساؤل الحائر والتأمل العقلي ما وضع صاحبه موضع التهمة، ولم يكن الشيخ يجهل خطورة بعض أقواله التي تبدو تجرؤاً على المقدسات الدينية وقذفاً لحكام عصره وعلمائه وقضاته ونساكه، ولاتقاء الأذى الذي تجره مثل هذه الجرأة على صاحبها لم يكن له إلا اللجوء إلى مختلف أساليب التعمية والإلغاز، وكانت الهبولاتية التي يوفرها الاشتراك اللفظي أهمها، وأعني بذلك أن لجوءه إلى اللفظ المشترك كان يحول دون الوضوح الدلالي الذي تفرضه الألفاظ الصريحة المعنى، ويلزم المتلقي بقبول كل التأويلات المقترحة دون أن يرجع بعضاً منها على الآخر إلا التأويل الذي يحتمي به الشيخ ردّاً للتهمة فإنه يكون أقواها، لأنه الأدرى بالمقصود الذي أراده كما

(١) اللزوم: ٤٥٢/١.

(٢) نفسه: ٥٣١/١. وقد جاء قبل ذلك بصفوا في قوله: طلبت للعالم تهذيبهم... والناس ما صفوا ولا هذبوا.

نفسه: ١٠٧/١.

يتضح من قوله يشرح مراده من ذكر النسر راداً على من نسبته إلى الإلحاد وإنكار البعث واعترض عليه في ما قاله في بيتين لزوميين^(١): «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات، كما يدعى للثمامة أنها تشبه النخلة وللنرة أنها من آل الدرة، وإن هذا البيت لعار مما زعم كما عري النصل من اللباس والغصن في الشتوة من الأوراق، وإنما الغرض أن العالم يهلك جيلاً بعد جيل، ويؤول قرناً في إثر قرن كما جاء في الكتاب العزيز: [وعاداً وثموداً وأصحاب الرس وقروناً بين ذلك كثيراً].

والمراد أن نسرا الذي ذكره الله سبحانه في القرآن عند قوله: [ولا يغوث ولا يعوق ونسرا] - وهو فيما يروى قبل نوح بزمن طويل - كان يسجد له قوم، ويطلع عليهم النسر من النجوم، فهلكوا كما هلك غيرهم من الأنام... ولا ريب أنه كان من الطواغيت»^(٢).

لكننا نعثر رغم ذلك على أبيات يمكن أن يُفسر استعمالُ المشترك فيها بأنه رواسب فنية من مرحلة السقط، تسللت إلى اللزوم دون أن تكون لها غاية إلا لعبة التعمية نفسها كما يتبين من قوله:

غدا ابن عجوز لها مائراً
فقد صادف ابنة ظل عجوزا
أجازت عليه بنات لها
فعاقت ركائبه أن تجوزا^(٣)

وقوله:

يقولون مسك الجفر أودع حكماً
إذا كتبت أطراسها ملأت جفرا^(٤)

(١) المقصود قوله في اللزوم (٤١٦/١): وإن رجلاً كان نسر لديهم... إلهاً عليهم قبلنا طلع النسر حياة كجسر بين موتين أول... وثان وفقد الشخص أن يعبر الجسر.
(٢) زجر النابح: ص ٥٨ - ٥٩. وانظر الآية ٣٨ من سورة الفرقان، والآية ٣٣ من سورة نوح.
(٣) اللزوم: ٦٢٧/١. والمعجوز الأولى: المرأة المسنة، والثانية: الخمر المعتقة.
(٤) نفسه: ٤٨٥/١.

ويلحق بالاشتراك التغليب^(١) المعجمي الذي يكتفى فيه عند التثنية بلفظ معنى أحد المفردين للدلالة على الثاني، كقولهم العمرين وهم يقصدون أبا بكر وعمر رضي الله عنهما والثقلين يريدون الإنس والجن،... والأسودين والقمرين يريدون^(٢) الليل والنهار والشمس والقمر.

ويبدو توظيف الشعراء للتغليب محدوداً لضيق حقله، واقتصار الاستعمال فيه على مفردات مشهورة قلما يتجاوزونها إلى غيرها، وما يستعملونه منها يكاد من حيث معجميته لا يخرج عما يتداول في مطلق المتنور كما يتبين من قول الخوارزمي مفسراً مراد الشيخ من الشفقين في بيت السقط:

فهما في أواخر الليل فجرا

ن وفي أولياته شفقان

: «الشفقان من أول الليل كالفجرين من آخره... ومن قبيل ما نحن بصدده الأسودان على قول من فسرها بالليل، والنهار والقمران»^(٣).

ومن ذلك قول الشيخ مريداً الشام والجزيرة:

حملت من الشامين أطيب جرعة

وأنزرها والقوم بالقفر ضلال^(٤)

وقوله:

تمد لتقبض القمرين كفاً

وتحمل كي تبذ النجم زادا^(٥)

(١) انظر رسالة الهناء: ص ٨٦ - ٩٤، حيث يتلاعب أبو العلاء بالدلالات المعجمية لبعض الألفاظ المنغلبة.

كالقمرين والزهدمين والحنفيين والحرين والعبدین، وانظر القصص: ١/ ٧٨ - ٨٢.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٤١ - ٤٤٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٤١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) س. ز. / شروح: ص ١٢١٦.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٦٠١. وانظر قوله في (ص ٤٦٧): عش فداء لوجهك القمران.

وينبه الشيخ على أن تغليب الكثير على القليل أسهل من تغليب المفرد على نظيره في التثنية، ومن الكثير المقلب لديه قول أبي تمام: (...السبعة الشهب)، إذ «لا يعرف أن الشمس جعلت شهاباً في كلام قديم، ولكنها لما جاءت مع الستة التي تسمى كلها شهاباً جعلت مثلهن، وكذلك القمر لغلبة ما كثر على ما قل، وهذا أسهل من قولهم القمران يريون الشمس والقمر»^(١).

وقد يسوغ تحسين الكلام ذلك فيسهل في التثنية «لأن خفيف الاسمين غلب الثقيل، وكما لفظ لا يحسن وإن قيل»^(٢).

٢ - ضيق المعنى واتساع اللفظ: يضيق المعنى المعجمي خلافاً لما تقدم ويتسع حقل اللفظ فتبرز الصورة القصوى للطرف الثاني متمثلة في الترادف الذي تكون فيه الألفاظ المتعددة دالة على معنى واحد، وقد بدا هذا التفاوت بين حيز اللفظ والمعنى لبعض العلماء نوعاً من الحشو المعجمي المنافي للغاية من البيان^(٣) الذي وضعت الألفاظ من أجله، فسعوا إلى إبطال القول بالترادف بالبحث عن الفروق^(٤) الدلالية التي تثبت أن ما يوصف بالمرادف ليس إلا خلطاً بين ألفاظ وضعت في أصلها للدلالة على معان مختلفة، وإن تشابهت مراجعها وتقاربت معانيها.

ولا يبدو للترادف من حيث دلالة الألفاظ المترادفة أي تأثير في البناء الفني للمعاني لأنها تتساوى كلها في دلالتها على نفس المعنى، لكن اختلاف مسموعها اللفظي يجعل لها رغم ذلك وظيفة فنية ثانية تخدم البناء الصوتي للجملة الشعرية،

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٢/١. والمراد قول الطائي: والعلم في شهب الأرماع لامة... بين الخمسين لا في السبعة الشهب.

(٢) رسالة الهناء: ص ٩١.

(٣) انظر نقد النثر: ص ١١.

(٤) نظر كتاب الفروق للمسكري: ص ٨ - ١٠. وانظر الباب الأول الذي خصصه للإبانة «عن كون اختلاف العبارات موجباً لاختلاف المعاني في كل لغة»: ص ١٠ - ١٦.

فاختلاف حروف المفردات المترادفة يتيح للشاعر اختيارات صوتية متنوعة، يتجنب بها عيب تكرار نفس اللفاظ إذا عاد إلى نفس المعنى، لأن اللفظين إذا اختلفا «جان أن يذكر في الشيء الواحد وأن اتفق المعنيان»^(١)، وينأى بها عما يستثقل ويستقبح^(٢) منها كاطلخم وجفخ بالقياس إلى اشتد وفخر، كما يمكنه من إحكام بناء إيقاع الجمل العروضية ونغم قوافيها إذا وردت في حشو البيت أو آخره.

وتبدو أشعار أبي العلاء كغيرها مليئة بالمفردات التي تتعدد مرادفاتها.

وقد ذكر الشيخ من مظاهر تقلص المعنى بالقياس إلى اللفظ وجذره الاشتقاقي صوراً معجمية مضيقة الاستعمال، يكون فيها المعنى المستعمل مقيداً بصيغة صرفية أو حال نحوية محددة لا يتجاوزها خلافاً لما تكون عليه معظم المفردات كقولهم «الأروع» أي الرجل الذي يروع الناظرين بجماله، ولا يقال ذلك للمرأة، «ويقال ناقة روعاء ومهرة روعاء، ولا يقال جمل أروع ولا مهر أروع»^(٣).

وهو بوقوفه عند هذه الدقائق اللطيفة التي يتبين فيها أن معنى اللفظة قد يشطر شطرين يستعمل أحدهما في حقل دون الثاني، فإذا خرج الاستعمال إلى حقل جديد استعمل الثاني دون الأول، يخالف ما جاء في بعض المعاجم، ففي أساس البلاغة نجد: «رجل أروع وامرأة روعاء، وناقة روعاء»^(٤)، وفي الصحاح نجد: «امرأة روعاء بينة الروع»^(٥)، لكنها مخالفة تؤكد أن نظرتَه إلى المعجم كانت نظرة شعرية/نقدية تتجاوز التصنيف المدرسي إلى الغوص على خبايا التفاعل الدلالي اللفظي في الوحدات المعجمية، لمعرفة حدود سلطة اللفظ أو المعنى في الاستعمال الشعري.

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٤/٢.

(٢) المثل السائر: ١/ ١٦٤.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٤١.

(٤) أساس البلاغة: ص ١٨٤، مادة «روع».

(٥) الصحاح: مادة «روع».

وتتجلى هذه المعرفة المدققة واضحة في وقوفه المطرد عند هذا النوع من التقلص الدلالي للجنر المعجمي^(١)، فالعزم - مثلاً - «إجماع الرجل على الأمر وجده فيه، قال بعض الناس إن العزم القطع، وهو راجع إلى المعنى الأول كأنه قطع الأمر عن غيره، إلا أنه لم يحك أحد عزمت الحبل أي قطعت ولا عزمت بالسيف، ولا يجوز ذلك.

قال النايغة:

جبال وديان حتى لا يحل لنا

لهو النساء وإن الدين قد عزما

أي قطع عن ذلك»^(٢).

واليعامل جمع يعملة، «وهي الناقة التي يعمل عليها في السفر، وكلما يقولون للذكر يعمل، إلا أنهم استعملوا اليعمل في صفة الظليم»^(٣).

ولا يجد الشيخ تفسيراً قريباً لمثل هذا التفاوت المعجمي، فبعض الألفاظ تطوع بالاستعمال حتى تصبح دالة على معناها الأصلي وغيره، كلفظة أهل «تأتي للجمع والاحاد رغم كون أصلها للجمع، كما أن الصديق والأمير يستعملان للمفرد والجماعة رغم كون الأصل للأفراد»^(٤)، وبعضها يحصر استعماله داخل حقل دلالي مضيق فيصبح كالمهمل، فصنعاء «اسم قديم ولم يستعملوه إلا في هذا البلد، ولم يقولوا امرأة صنعاء ولا غير ذلك، فيجوز أن تكون كلمة موضوعة لم يستعمل منها مذكر، ويحتمل أن يكون أصلها أن تجرى على أفعل، وتُرك استعماله كما قالوا درع حصداء ولم يقولوا حديد أحصد....»^(٥).

(١) قارن بما نقله أحمد تيمور من الأبنية المماتة في السماع والقياس: ص ٢٨.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٠٦/٢.

(٣) نفسه: ٣٧/٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤١٦ - ٤١٧.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. - أبي تمام: ٢٦/١.

ويبدو أن المراد النقدي من هذا التدقيق كان اقناع المتلقي بأن الوحدة المعجمية في الشعر لا تدل دائماً على كل المعنى الذي يتبادر إلى ذهن، لأن التخصيص يوجه اللفظة نحو معنى محدد لا يجوز أن يفهم منه سوى المخصوص، وقد تختلف مجالات التداول فيكون الشارح الناقد - قبل التأويل - مطالباً بمعرفة أجناس الكلام التي يبدأ عندها تخصيص المعنى أو ينتهي، فهو مثلاً يذكر البيض في قوله:

وتحسدك البيضُ الحوالي قلادة

بجيدك فيها من شذا المسك تمثالُ

إلا أن المراد بذلك «ههنا النساء» ولم يرد بياض اللون لأنه لا معنى لتخصيصه البيض من النساء دون السم»^(١).

والمعروف في لفظة الحدائق أن تستعمل في النخل والكرم، أما «في الكتاب العزيز فمخصوص بها النخل»^(٢).

وكان الناس في عصر الشيخ يخصون باليراع قصب الأقلام وحده كما يتبين من قوله هو نفسه:

دع اليراع لقومٍ يفخرون به

وبالطوال الردينيات فافتخر^(٣)

أما «في الشعر الأول فالمراد به القصب مطلقاً»^(٤).

ولم يكن الشيخ في سقطياته في حاجة إلى الكشف عن الأبيات التي جاءت فيها الألفاظ مخصصة المعنى، لأنه لم يخض في غير ما خاض فيه الشعراء، وإن كان قد أثر بعد توبته من الشعر أن يصرف معاني الغلو في الأدمين وألفاظه إلى الله وحده سبحانه.

(١) شرح البطلوسي / شرح: ص ١٢٤٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٤ / ١ - ٢٥.

(٣) س. د. / شرح: ص ١٥٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢ / ٢٢٤.

أما اللزوم فقد أجبره خوفه من أذى خصومه على أن يذكر بعض ما جاء به فيه على الخصوص إيضاحاً للمقصود، كقوله يرد على من أنكر عليه قوله:

كذب يقال على المنابر دائماً

أفلا يمد لما يقال المنبرُ

: «والمنابر هاهنا ليست على العموم، وإنما هي المنابر التي يذكر عليها أهل الجور»^(١).

ومثل ذلك ما خرج من لفظه على العموم كما يتبين من قوله يشرح «لم تعد» ردّاً على من اعترض عليه في قوله:

إذا نفرت نفس عن الجسم لم تعد

إليه فأبعد بالذي فعلت نفرا

: (... فلو قال قائل: الناس يأكلون الجراد، لعلم أنه لا يعني بذلك جميع الناس، واللفظ قد خرج على العموم. وكذلك إذا قال: «الناس يطوفون بالكعبة» فقد صدق، إلا أن الطواف إنما يفعله من يحج، وفي العالم رجال كثير لم يصلوا إلى ذلك. ويقول القائل: الأئمة تخطب على المنابر فيخرج اللفظ على العموم لكل الأزمنة، وإنما يراد الجمع والأعياد وما تحدث فيه الخطابة كخسوف القمر وكسوف الشمس والاستسقاء... والمعنى أن النفس إذا نفرت عن الجسم لم تعد إليه في الدنيا الزائلة، فإذا أمرها الله سبحانه فإنها العائدة بلا ريب، فهذا من تعليق الأخبار بما يترك نكره من الأزمنة والأمكنة.. وقد يحتمل أن يجيء في الكلام: إذا نفر الغلبي من كناسه لم يرجع إليه، يراد به من يومه أو في ليلته، ولا يحكم بأنه غير راجع إليه آخر الدهر....)^(٢).

(١) زجر النابح: ص ٨٢. وانظر البيت في اللزوم: ٤٤٨/١.

(٢) زجر النابح: ص ٩٧ - ٩٨. وانظر البيت في اللزوم: ٤٨٥/١.

والملاحظ أن كثيرًا من ربوده الحجاجية في زجر النابح مبنية على التنبيه على مواطن التخصيص والتعميم في استعمال اللفظ.

وتخلص من كل ما تقدم إلى أن المكون المعجمي في الجملة الشعرية مستقل لدى أبي العلاء ببعض خصوصياته عن المعجم في الكلام الذي يتفاهم به وإن كان منتسبًا إليه، وقد تبين أن نمطية هذا المكون تختلف باختلاف الدواوين والمراحل الشعرية التي نظمت فيها.

ولعل النمط الذي لا يحس المتلقي بتغييره في دواوينه كلها هو النقاوة المعجمية، فالمتتبع لمختلف الألفاظ المفردة التي أتى بها في دواوينه ينتهي متيقنًا إلى أنها نزهت كلها عن معاني الفحش والهزل الماجن، فاصطبغت بنقاوة لم تفارق نظمه في أية مرحلة من حياته الشعرية.

ولا يبدو ذلك مستغربًا، فالزهد والعفة والأخلاق التي شهر بها، وكذا الفكر الأخلاقي الوعظي الذي أثر عنه، سمات قد تدفع الدارس إلى أن يعد نقاوة معجمه الشعري نتيجة ضرورية لخلقها، ورغم دلالة لزومياته وكثير من مؤلفاته على صحة هذا التفسير، تظل دلالة هذه النقاوة في مرحلة الانتساب إلى الشعر مستقلة بخصوصياتها الفنية، فالعفة الشعرية التي كان تبادلها يلزمه بها كانت تفرض عليه كما أوضحت من قبل تنزيه سقطياته عن كل معاني الفحش وألفاظه، وهو ما يجعل النقاوة في معجم السقط ذات دلالة فنية محضة غير متأثرة بالسلوك الاجتماعي للشاعر.

وعند ما نقيس هذه الخصيصة بالتحويلات التي عرفها منجزه الشعري ننتهي إلى أنها في السقط فنية وفي اللزوم أخلاقية وفي الدرعات أخلاقية فنية.

ومثلُ النقاوة المعجمية في الالتباس والتأرجح بين التفسير الفني وغيره التنميطُ الدلالي، والمقصود به مجموعة من المعاني المعجمية تميزت بظهورها المتعدد في كثير من جملة الشعرية، كالماء والسراب والسماء والبيداء والليل والنار والنجوم والكواكب والسعد والغراب والموت والفناء والقبر والدنس والعهر والشر والظلم وسفك الدماء

وقد حاول بعض الدارسين أن يجد لهذا التردد الدلالي تأويلًا نفسيًا أو فكريًا^(١) جامعًا تفسر به عودة الشيخ المتكررة إلى معان معجمية بعينها، لكن صحة بعض التأويلات بالقياس إلى اللزوم لا يجعلها مقبولة عند الخروج إلى السقط أو الدرعيات، فالمقارنة المتأنيّة بين ما تردد منها فيهما وما تردد في اللزوم تكشف عن أن تكرارها في الأولين كان لغاية فنية تصويرية، ولذا نجدها تشترك في معظمها في كونها تنتسب إلى حقل المعاني المعجمية الجاهزة التي يعتمد عليها الشعراء في بناء التشبيهات والصور الشعرية الحسية المتداولة، كتشخيص الشباب والمشيب الذي لا يكاد يستغني عن دلالات الغراب والليل والنهار والكواكب وغيرها من المرئيات البيضاء، كما يتبين من مثل قوله:

خبريني ماذا كرهت من الشيب
بِ فلا علم لي بنخب المشيب
اضياء النهار أم وضخ اللؤلؤ
لؤلؤ أم كونه كغفر الحبيب^(٢)

أما اللزوم الذي كان النفس الفكري فيه هو الغالب، فالتنميط المعجمي فيه ذو مظهر أخلاقي تأملي لا علاقة له بالتصوير الفني التعجيبى، لأن الجملة في هذا الديوان وإن كانت منظومة عروضيًا ذات منحنى إفهامي بعيد عن المنحنى الشعري التخيلي في جمل السقطيات والدرعيات.

ثانيًا - التفاعل والتعارض،

يتبين من التزام الشعراء المحدثين بالأقيسة النحوية والقواعد المعيارية في بناء قسم كبير من جملهم الشعرية، ومن اعتماد علماء النحو في عصور التدوين العلمي على أشعار الفصحاء لاستنباط قواعد النحو العربي، أن البناء النحوي للجمل في

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٠٧، وانظر الفكر والفن، ص ٣٩٧ - ٤١٦.

(٢) س. ز. / شروح: ص ٢٠٣٣. وانظر قوله: شاب الدجى ... نفسه: ص ٤٣٨.

الشعر لا يختلف من حيث قوانينه عن نظيره في مطلق الكلام، لكن ما يمنح الجملة النحوية الشعرية خصوصياتها ويميزها من غيرها كما يستفاد من حديث قدامة عن إئتلاف العناصر المكونة للشعر^(١)، كون تفاعلها مع عناصر الجملة الإيقاعية النغمية يبدأ فور استهلال الشاعر للنظم وبدئه في وزن الكلام وتقفيته، وتظهر نتائج هذا التفاعل في بعض التغيرات التي تتكيف بها الجملة النحوية وعناصرها مع ما يستدعيه البناء الإيقاعي العروضي والنغمي القافيّ دون أن تبتعد عن قوانينها النحوية، وهي تغيرات كانت تغري البلاغيين فيستطرفونها، ولم تكن تزعج النحاة فسكوا عنها ولم يتصدوا لها، إلا أن هذا التفاعل كان يكتسي أحياناً مظهر تعارض وتنافر صريح بين الشقّين النحوي والإيقاعي النغمي، فيخرج الشاعر إلى مخالص أسلوبية لا يرتضيها العلماء فينكرونها على الشاعر، أو يقبلون بعضها مقيدين استعمالها بشروط لا يجوز للشعراء الإخلال بها.

وإذا كان الشذوذ والضرورة يعدان من أهم مظاهر حدة التفاعل بين النسقين النحوي والإيقاعي النغمي التي اهتم بها النحاة، فإن الاستثمار النحوي للحيز العروضي يعد من مظاهر التفاعل الخفية التي لم يعن بها إلا النقاد في بعض المصنفات الخاصة بصناعة الشعر وقوانينها.

ويتجلى من تتبع الشيخ لمستويات التفاعل والعدول واستثماره لها في منجزه، أن الضرورة لديه لم تكن إلا وجهة أسلوبية واحدة من عدة وجهات كان الشعراء يتحولون إليها مختارين أو مرغمين.

I بين الكثافة والحشو: أجمع كثير من البلاغيين والنقاد في دراستهم للبيان العربي وعلاقة المعنى فيه باللفظ الدال عليه، على أن أبلغ الكلام ما ساوى لفظه معناه وطابقه^(٢).

(١) انظر نقد الشعر، حيث يذكر المؤلف نعت العناصر المتولفة وعبوبها.

(٢) نفسه: ص ١٧١، والعمدة: ٢٥٠/١.

واقصر صاحبه فيه على الإيجاز وتنكب الفضول^(١) فجمع بين المعنى الجليل^(٢) المزين^(٣) واللفظ القليل الوجيز.

ورغم احتراس بعضهم من حمل ذلك على الإطلاق بجعل الإيجاز تقصيراً إذا كان الإكثار أبلغ^(٤)، تظل إجاعة اللفظ وإشباع المعنى^(٥) هي الصورة المحمودة، لأن المعنى إذا أتى قليلاً بالقياس إلى كثرة الألفاظ عد ذلك هنراً وحشواً مذموماً، وليس يطلب من صاحب الكلام لجعله بليغاً إلا أن يكبح جموح اللفظ ولا يسمح له بالزيادة على معناه، لكن هذا الاختيار يظل في الشعر غير ميسر، فالتفاعل بين الجملة الإيقاعية النغمية والجملة النحوية يجعل الحيز الذي يمكن أن تمتد فيه الألفاظ ومعانيها ثابتاً، فعدد الأجزاء التي يتكون منها الوزن في كل بيت تلزم الشاعر بأن يبني جملة النحوية بناءً تتوالى فيه عناصرها توالي الأجزاء، إلى أن تصل إلى نهايتها في آخر البيت الذي ترسم القافية حده الأقصى، وتطويع عناصر الجملة لتساير الأجزاء العروضية وتستقر عند القافية ليس متأتياً في كل بيت، لاختلاف الأغراض والمعاني واختلاف الشعراء في القدرة على تطويعها.

وينجم عن هذا التفاعل أن البيت الشعري يكون له ثلاث صور نظرية لا يتجاوزها: أولها صورة المساواة، وهي التي تكون فيها الجملة النحوية مطابقة للجملة الإيقاعية النغمية ومساوية لها كما يتضح من البيان الآتي:

(١) العمدة: ٢٤٣/١.

(٢) رسائله / عطية: رسالة الإغريض: ص ٤٠.

(٣) العمدة: ٢٤٥/١، وانظر: ٢٤٦/١، حيث ينقل وصف ابن الأعرابي للبلاغة بأنها دلالة قليل على كثير. والربيع اللذيذ والصعب والفاضل. انظر طبعة قرقران: ٤٢٣/١. وانظر: ٢٤٢/١ (طبعة م. د. عبد الحميد).

(٤) العمدة: ٢٤٢/١.

(٥) نفسه: ٢٤٢/١.

الجملة النحوية												
جملة نحوية							جملة نحوية					
العناصر النحوية							العناصر النحوية					
البيت	=	---	---	---	---	-	---	---	---	القافية	
الأجزاء العروضية							الأجزاء العروضية					
جملة عروضية							جملة عروضية					
الجملة العروضية												

والثانية صورة التضخم الدلالي، وهي التي يكون فيها المعنى أكبر من الحيز العروضي كما يتبين من البناء العروضي الدلالي للبيت، في البيان الآتي الذي تشير فيه عبارة «فراغ دلالي» إلى اللفظ الممتد الذي يحتاج إليه الإيقاع دون المعنى:

معنى الجملة النحوية		
أجزاء الجملة العروضية	القافية	زيادة دلالية أكبر من البيت

والثالثة صورة التقلص الدلالي، وهي التي يكون فيه المعنى أصغر من الحيز العروضي، كما يتبين من البناء الآتي الذي تشير فيه عبارة «زيادة دلالية» إلى اللفظ الذي يفتقر إليه المعنى، ويضيق عنه إيقاع البيت فيستغنى عنه أو ينقل إلى بداية البيت اللاحق:

معنى الجملة النحوية	فراغ دلالي
أجزاء الجملة العروضية	القافية

والملاحظ أن أولى هذه الصور هي الشائعة بين الشعراء والمحمودة لدى النقاد، لأن معنى البيت فيها لا يزيد على لفظه شيئاً^(١) ولا ينقص، لكن الدواوين والمصادر

(١) العمدة: ٢٥٠/١.

القديمة مليئة بالأبنية الشعرية التي يبدو فيها المعنى مكثفًا وفيرًا، بالقياس إلى قلة الألفاظ التي يفرضها الضيق النسبي لحدود الجملة العروضية.

وقد يكون المقام الذي يصاغ فيه الشعر أحياناً سبباً في اللجوء إلى هذا التكتيف، كما يعترف بذلك أحد الأدباء في قوله متحدثاً عن الوزير أبي القاسم المغربي الشاعر الأديب: «وقال لي في ليلة: أريد أن أجمع أوصاف الشمعة السبعة في بيت واحد وليس يسنح لي ما أَرْضاه، فقلت: أنا أفعل من هذه الساعة، قال: أنت جديتها المحكك وغذيقها المرجب...»^(١)، لكن الأشهر في صياغة التكتيف الدلالي أن يكون إظهاراً للبراعة والخبرة بالصناعة، والقدرة على تطويع الجمل الشعرية والاستثمار السليم للحيز العروضي رغم ضيقه كما يدل على ذلك كلام ابن القارح السابق، فالعجز الذي يعترف به الوزير المغربي أمام تجميع أوصاف الشمعة كلها في بيت واحد لا يليق بالشاعر المتفرغ إلى الصناعة.

وتتنوع الأساليب التي يستعين بها الشعراء على تكتيف عناصر الجمل، ومنها لدى الشيخ إضمارها بضمير يختصر المعاني، فإذا ظهرت عظم شأنها كما هو بين من قوله تعالى: [ولو أنهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيراً لهم وأشدّ تنبيهاً]^(٢)، فالحاء «في» به «تدل على أشياء كثيرة مما وعظوا به، ولو ظهرت لاتسع فيها القول»^(٣).

ولعل أشهر هذه الأساليب ركوب الجمل المفيدة القصيرة التي لا يتطلب بناؤها لفظاً كثيراً، فالإكفاء بركني الجملة دون قيودها وفضلاتها يجعلها مكونة من كلمتين فقط: مسند ومسند إليه، مثل «الله أكبر» في ميمية أبي تمام^(٤)، فإذا أضمر المسند إليه إضماراً ظاهراً زاد قصرها وبدت لقلة حروفها كالكلمة الواحدة، مثل «عوجوا»

(١) رسالة ابن القارح: ص ٦٠.

(٢) سورة النساء، الآية: ٦٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٨.

(٤) قوله: الله أكبر جاء أكبر من جرت... فتحررت في كنهه الأوهام - ديوانه: ١٥٢/٣.

و«حيوا» في رائية النابغة^(١)، فإذا استتر الضمير كانت أقصر وصارت في ظاهرها كلمة واحدة ك: «يقول فيسمع» ... في بيت أبي تمام المشهور^(٢).

ويبلغ القصر غايته عندما تبنى الجملة من فعل أمر ثلاثي معتل الأول والآخر (لغيف مفروق)، فتصبح الجملة مكونة من حرف واحد فقط قد تلحقه هاء السكت أو نون التوكيد فيصير حرفين، مثل (ف) من وفي، و(ل) من وأى.

والأشعار القديمة مليئة بالأبيات التي بنى الشعراء جملها المفيدة على الفعل وضميره، فقصرت واجتمعت متعددة في البيت الواحد كما نجد في قول الشنفرى:

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت

فلو جئ إنسان من الحسن جئت^(٣)

وكذا في قول امرئ القيس:

أفاد فجاد وشاد فزاد

وقاد فزاد وعاد فأفضل^(٤)

فقد جمع في بيت واحد ثمانى جمل مفيدة هي في الحين نفسه أجزاء المتقارب الثمانية.

ويبدو أن طرافة مثل هذه الجمل المكثفة قد استهوت الشعراء اللاحقين فقادتهم إلى التلطف بها واتخاذها فناً من فنون الصنعة الشعرية، وسبيلاً إلى التباهي بالقدرة على تطويع الجملة العروضية وجعلها تتحمل من الجمل ما يربو على عدد أجزائها، كما يتبين من قول أبي العميثل جامعاً في كل بيت عشرة جمل رغم أن أجزاء الكامل ستة فقط:

(١) قوله: عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ... البيت، ديوانه: ص ٣٣٢ .

(٢) قوله: يقول فيسمع ويمشي فيمسرع ... ويضرب في ذات الإله فيوجع. ديوانه: ٣٢٦/٢ .

(٣) الفضليات: ص ١٠٩ .

(٤) ديوانه / ملحق: ص ٤٧٠، والعمدة: ٣١/٢ .

فاصدق وعف وجد وأنصف واحتمل
واصفح ودار وكاف واحلم واشجع
والطف ولن وتأن وارفق واتئد
واحزم وجد وحام واحمل وادفع^(١)

ومثل ذلك في التجاوز العددي قول ديك الجن:
احل وامرر وضر وانفع ولن واخ
شن ورش وابر وانتدب للمعالي^(٢)

لكن الرغبة في إظهار البراعة والتفوق قادت بعض الشعراء إلى المبالغة في
تكثيف الجمل، وتجميعها داخل البيت الواحد الذي لا يتعدى بناؤه في أطول الأوزان
ثمانية أجزاء، فقد بنى أبو الطيب الجمل المفيدة في أحد أبياته البسيطة من أفعال
الأمر، فجاء فيه بأربع عشرة جملة جمعها قوله:

أقل أنل اقطع احمل عل سل أعد
زد هش بش تفضل ان سر صل^(٣)

ثم أسرف فاختار أفعال الأمر من المعتلات، ليلغ عدد الجمل المفيدة في بيت
واحد من الطويل أربعاً وعشرين جملة، تتلاحق دون أن يفصل بينها حرف عطف
يميزها بعضها من بعض فتلتبس بداياتها ونهاياتها، وتصبح كما وصفها بعض
القدماء كرقية العقرب، وذلك في قوله:

عش ابق اسم سد قد جد مر انه ره فه اسر نل
غظ ارم صب احم اغز اسبر عزع دل^(٤) ائن بل

(١) العمدة: ٣٠/٢.

(٢) نفسه: ٣٠/٢.

(٣) نفسه: ٣٠/٢.

(٤) نفسه: ٣٠/٢. وانظر في نفس الصفحة وصف البيت بأنه رقية العقرب.

ويبدو أن قصر الجمل والتراكيب كان من بين الأساليب البيانية التي لفتت انتباه الشيخ، كما يستشف من قوله مشيراً إلى خصيصة القصر في بعض الآيات القرآنية الكريمة وهو يتحدث عن قصر الأعمار:

وهي قصيرات كآيات عبس^(١)

لكنه لم يستسغ - رغم حبه لأبي الطيب - تزامم كل تلك الجمل في بيت واحد لم يتعد عدد أجزائه العروضية ثلثها، إذ لا فائدة في رأيه يجنيها السامع منه رغم وفرة جملة المفيدة: «ألا ترى هذا البيت كيف ضاق بما أودع من الكلم حتى أنكره السمع وظنه من لا يعرفه من وحشي الكلام، وليست فيه كلمة غريبة، ولكن اتصل صدور الكلم بالأعجاز فورد على غير المعتاد، وإذا خرجت إلى البيت الثاني كنت كمن أفضى بعد الأشب وخلص إلى البراح من لهب أو شقب»^(٢).

ويظهر من تتبع طريقة الشيخ في تكثيف بعض جملة الشعرية أنه لم يكن ينفر من تزاممها إذا كثرت في البيت، ولكن من تزاممها مطلقاً، ويستشف من عدم تجاوز الجمل القليلة التي كنفها في مختلف دواوينه عدد أجزاء الأوزان، أنه كان يعد البيت ضيقاً بما فيه إذا نقصت أجزاء وزنه عن عدد الجمل التي اجتمعت فيه، وهذا ما يجعل المتلقي يحس في أبيات قصائده برحابة نحوية ناجمة عن اكتفائه في أغلبها بالركنين والقيود والفضلات في جملة أو جملتين، فإن زاد على ذلك لم يتعد الجملة الثالثة، إلا أن يستدعي البناء ذلك في الجمل الشرطية والحالية والمعطوفة ومقول القول، لكنه قلما يتعدى بها عدد أجزاء وزن القصيدة كما يتبين من قوله مكثفياً بخمسة جمل في بيت وافر سداسي الأجزاء:

ولو قيل اسألوا شرفاً قلنا

يعيش لنا الأمير ولا نر^(٣)

(١) اللزوم: ٦٩/٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٢٨٨.

أو قوله مطابقاً بين عدد الجمل والأجزاء الثمانية في بيت من البسيط:
انبه وسد فهما هم تكابده

واخمل إذا شئت أن تحظى ولا تسد^(١)

ويغلب على ما جاء به من جمل مكثفة في دواوينه الثلاثة كونه يخدم الغرض
والمعاني الكبرى للمنظومة، لكننا نلاحظ أن الصنعة في غير قليل منها تبدو الدافع إلى
تكثيف الجمل، ويتضح ذلك من مثل قوله في السقط:
هموا قاموا فلما شارفوا وقفوا
كوقفة العير بين الورد والصدى^(٢)

أو قوله في الدرعيات:

دقت وما رقت ولكنها
جاءت كما راقك ضحضاح غيل
والمرء يحتال ويغتال ما
عاش ويأتال بقصد وميل^(٣)

ونجد مثل ذلك في قوله في بيت اللزوم:

كربت فسررت بالكرى وحياتها
أكرت فجر نوائبا إكراؤها^(٤)

ويتبين من المقارنة بين الأساليب التي يستعين بها الشعراء على التوفيق بين
الحيزين النحوي والعروضي للجملة الشعرية إذا كثرت معاني البيت وألفاظها، أن
الاكتفاء بالضمائر لا يتأتى إلا بقيود لا تسمح بكثرة الاستعانة بها، وأن تكثيف

(١) اللزوم: ٣٧٣/١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٣.

(٣) الدرعيات / شروح: ص ١٩٣٢ - ١٩٤٠.

(٤) اللزوم: ٥٥/١. ولنظر قوله في: ٤٢١/١: سماحك مجهول ونحك واضع... ومجدك ضاوي وسجملك حادر.

الجميل هو أنسبها لأنه يمكن الألفاظ ومعانيها من أن تظل مقترنة في نفس الحيز العروضي إذا ضاق بها مطولة، فإذا نفر منه ذوق الشاعر أو عجز عنه صار التوفيق متعذراً، وأصبح عليه أن يختار بين اللجوء إلى الحذف وإسقاط بعض ألفاظ الكلام ومعانيها، أو إلى تغيير بنية الألفاظ والكلمات والنقصان من حروفها^(١) كما سيتبين من حديثنا عن العدول البلاغي الدلالي والضرائر، وبين تعدي نهاية البيت إلى البيت اللاحق وتعليق معاني الأبيات المتتالية بعضها ببعض تعليقاً دلاليّاً^(٢) يفقدها وحدتها واستقلالها، وقد يكون الافتقار والاقتضاء فيها شديداً فتعاب بذلك.

ويغني الشعراء عن عنت تطويع الجملة العروضية لاحتواء الجملة النحوية الكثيرة معانيها المساواة بين البناء النحوي والبناء العروضي، وتوزيع المعاني إذا زادت وكثرت على ما يتسع لها من الأبيات فلا يضيق بها، وهو الأسلوب الذي اختاره الشيخ وإن كان قد أرغم في غير قليل من الأبيات على التعليق والحذف^(٣).

لكن عنت التطويع لا ينجم دائماً - كما هو بين من الصورة^(٤) التوضيحية التي تبدو فيها الجملة العروضية النغمية أكبر من الجملة النحوية - عن ضيق الحيز الإيقاعي النغمي، فقد تقل ألفاظ الكلام ومعانيه فيبدو هذا الحيز واسعاً بالقياس إليها، ولا يجد الشاعر مفرّاً من أن يمطط الجملة بالإكثار من عناصر الكلم، والبحث عن صور صوتية للألفاظ وأبنية صرفية تملأ الفراغ المتبقي وتستجيب لما يتطلبه الوزن وتستدعيه القافية.

والمعاني وألفاظها تكون - إذا لم تزد وتوسع بالقياس إلى الأجزاء والقافية - إما مطابقة لها بذاتها مطابقة حقيقية لا تسمح باستبدال غيرها بها إلا أن تؤدي نفس

(١) انظر نقد الشعر: ص ٢٤٩ - ٢٥٠، حيث يشير المؤلف إلى التغير والتثم.

(٢) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم، حيث الإشارة إلى التضمين والإغرام في مبحث التعليق: (البناء الكمي): القسم الثالث.

(٣) انظر ما يأتي، وانظر الحديث عن التعليق في ما تقدم: (البناء الكمي): القسم الثالث.

(٤) انظر في الصفحات القليلة السابقة البيان الموضح لتنازع الجملة النحوية والعروضية في حيز البيت.

دالاتها، وإما ناقصة عنها نقصاناً صريحاً في عدد الألفاظ أو الحروف، وقد تكون بين هذا وذاك حين تكون مطابقة لها مطابقة صورية لا تمنع من استبدال غيرها بها.

ويعمد الشعراء لسد الاختلال الناجم عن تقلص الجملة النحوية وضيقها إلى أسلوبين يمكن اعتبار أحدهما حشوً مكشوفاً مألئاً للفراغ، والثاني حشوً خفياً قد لا ينتبه إليه.

وقد خص قدامة بمصطلح الحشو ما يحشى به البيت من لفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن^(١) وعده من عيوب الشعر، وذكر ابن رشيق^(٢) أن قومًا يسمونه الاتكاء، وجعله مرادفًا لفضول الكلام لأن الشاعر لا يخله في البيت ليفيد معنى ولكن لإقامة الوزن^(٣)، «فإن كان ذاك في القافية فهو استدعاء»^(٤).

وقد أشار قدامة قبله إلى مفهوم الاستدعاء، وعده عيباً حين جعل من عيوب اتئلاف المعنى والقافية الإتيان «بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأن لها فائدة في معنى البيت»^(٥)، لكنه لم يستعمل هذا المصطلح.

ويكثر حشو الكلام الشعري بألفاظ تطرد كاضحى وبات وظل وعداً وقد وما وأشباهها، وغيرها مما قد يكره كذا وذي والذي وهو وهذا^(٦)، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الشاعر في ما يملأ به الفراغ العروضي من حشو، هو الكلمات والأدوات اللغاة التي تسمع حروفها فيستقيم بها الوزن ولكن دون أن يكون لها معنى أو عمل نحوي مثل «كان»، فهي تعمل في الفاعل أو المبتدأ، ثم تصير في بعض الأبيات من الحروف اللغاة.

(١) نقد الشعر: ص ٢٤٨.

(٢) العمدة: ٦٩/٢.

(٣) نفسه: ٦٩/٢.

(٤) نفسه: ٦٩/٢، وانظر: ٧٣/٢.

(٥) نقد الشعر: ص ٢٥٥.

(٦) العمدة: ٧١/٢.

ومن الأبيات التي اختارها الشيخ ليوضح فاعلية الإلغاء بيت نقله الفراء يقول فيه صاحبه:

سراة بنني أبي بكر تسامى
على كان المطهمة الصلاب

«فكان هاهنا ملغاة»^(١)، لأن الشاعر لا يريد بها إلا ملء الفراغ العروضي بصوتين متحركين بينهما ساكن لإقامة الوزن.

وتظير هذا الإلغاء في شعر الشيخ قوله في الدرعيات:
وحسام ابن ظالم صاحب الحيد

ية سمته كان بالمعلوب^(٢)

وقد يتسلل الحشو إلى البناء من خلال بعض المعاني والألفاظ التي يأتي بها الشاعر، فتبدو كأنها أصل في بناء المعنى العام لا يستغني عنه، فإذا تاملت تبين أنها قابلة لأن تعوض بأية عبارة غيرها، وأن مجيئه بها في البيت ليس لغاية إفهامية ولكن لإقامة الوزن، وذلك كقول أحد الشعراء:

لعمري لئن أصبحت في دار ثولب
يغنيك بالأسحار ديك قراقف

«فإنما قال: «يغنيك» حتى يتفق له الوزن، ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: «يؤذن لك» أو «ينبهك» أو «يطريك»، لعدل إليه»^(٣).

ومن هذا الباب في الحشو لدى الشيخ قول أبي تمام:
لو كنت طرفاً كنت غير مدافع

للأشقر الجعدي أو للذائد

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٥.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

فالأشقر الجعدي «فرس كان يعرف بأشقر مروان، وهو مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص، وإنما أراد أن ينسب الفرس إليه فلم يستقم له الشعر فجعل الأشقر جعدياً، وكان مروان يقال له: مروان الجعدي ...»^(١).

وقريب من هذا الحشو في الخفاء، قول الشيخ في بيت الدرعيات السابق، فاسم سيف الرجل المسمى ذو الحيات، لكنه «عدل عن ذي الحيات إلى صاحب الحية إقامة للوزن»^(٢)، فجمع في نفس البيت بين الحشو الظاهر والخفي للتوفيق بين الجملة النحوية والجملة الإيقاعية النغمية.

ويسمي الشيخ الحشو الخفي عندما تستدعيه القافية «الإجاء» ويذكر فيه بيت أبي تمام السابق، فقوله «الذائد» في قافية هذا البيت «من الإلجاء، لأنها لو كانت على الباء لقال المذهب أو نحو ذلك»^(٣).

ويظهر من وقوف الشيخ عند مختلف مواطن هذا النوع من الحشو في شعر أبي تمام أنه كان يجيزه ولا يستقبحه كما يستشف من قوله يشرح بيته:

محاسن أصناف المـفـنـين جـمـة

وما قصبات السبق إلا لمعبد

«هذا مثل ما تقدم من الإلجاء، لأن القصيدة لو كانت على الضاد لجاز أن يقال في القافية الغريض، ولو كانت على الحاء لجاز أن يقال مسجح»^(٤).

ويتبين من تحديد الشيخ لمفهوم الإلجاء أنه يقيد جواز استعماله بشرطين أولهما: ألا تكون اللفظة لمعنى يفسد إذا حلت أخرى غيرها محلها، وأن يسهل الحفاظ على

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٢/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٨٨. والمقصود قول الشيخ: وحسام بن ظالم صاحب الحيد x سمته كان بالعلوب.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٣/١. والمقصود قوله: لو كتبت طرفاً كنت غير مدافع x للأشقر الجعدي أو للذائد. ن. ح.

(٤) نفسه / نفسه: ٢٩/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

استقامة المعنى باللجوء إلى أية لفظة من الألفاظ التي تشاركها في الدلالة على نفس المعنى أو على معنى قريب منه، كما نجد في قول الطائي:

يثر عجاجة في كل ثغر

يهيم به عدي بن الرقاع

فإنما «جاء بعدي بن الرقاع على سبيل الإلجاء الذي تقدم ذكره، ولو كانت القصيدة على الدال لجاز أن يجيء بلبيد أو زياد، لأن الشعراء لا يخلو كثرتهم من أن يجيء بصفة الغبار»^(١).

والثاني أن تكون الغاية منه سلامة القافية وصون البيت من الفساد، كنوح في قول أبي تمام:

لم يلبس الله نوحًا فضل نعمته

إلا لما بثه من شكره نوح

فهذا لدى الشيخ من الإلجاء، «لأن القصيدة لو كانت على السين لصلح أن يجعل مكان نوح موسى، ولو كانت على الدال لصلح أن يجعل مكانه هودا... فأما قول النابغة: (... كذلك كان نوح لا يخون) فليس من هذا النحو، إذ كان البيت لا يفسد بتغيير الاسم»^(٢).

ومما يقرب من الإلجاء قول الشيخ في السقط:

وظننت وجدك ماضيًا متصرفًا

فلقيتني منه بفعل دائم

فـ «كأنه أراد أن يقول: بفعل راهن، لكنه لم تساعد القافية فأقام ما هو في معناه مقامه، وهو الدائم»^(٣).

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٣٧/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) نفسه / نفسه: ٣٤١/١ - ٣٤٢. وانظر بيت الطائي في ص: ٣٤١.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٨١. وانظر بيت السقط في الصفحة: ١٤٨٠.

ورغم اقتران الحشو بفضول الكلام لدى النقاد استطاع الشعراء أن يطوعوه، فأرغموهم على أن يعترفوا بأن بعض أنواع الزيادة قد تقوي المعنى^(١) وتزيد البيت حسناً، كالتميم والتكرار والإيغال والاعتراض والاستدراك^(٢).

ومن الزيادات المستحسنة التي أراد بها الشيخ تميم المعنى وهو يصف مخالبا الأسد، تقويته صورة الأهله الدقيقة بزيادته عبارة ما «قربن من التمام» في قوله:

وقد وطئ الحصى ببني بدور

صغار ما قربن من التمام^(٣)

وعرف بعض النقاد الاعتراض بأنه اعتراض جملة وسط الكلام، وسماه بعضهم التفاتاً^(٤)، وقد اختلفوا في علاقته الأسلوبية بالحشو فعده بعضهم منه، وجعله آخرون فناً مستقلاً نفسه محتجين بأن الفرق بينهما ظاهر، لأن الاعتراض لديهم «يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير»^(٥).

ويبدو هذا التفريق بينهما مفتعلاً، لأن من جعلوه حشواً وصفوا المقبول منه بحشو اللوزينج^(٦) استحساناً له.

ويتبين من تردد الاعتراض في شعر أبي العلاء أنه كان يؤثر أسلوب «حشو اللوزينج»، لمساواة البناء النحوي لجملة الشعرية بالبناء الإيقاعي عندما تقل معاني الكلام وألفاظه في البيت، وذلك بعدم إخلاء الجمل الاعتراضية المزينة من الفائدة التي تقوي معنى البيت وتحسنه، كقوله في بيت السقط برواية الخوارزمي:

فإن لقيت وليداً والمدى قذف

يوم القيامة لم أعدمه تبكيثا

(١) انظر العمدة: ٦٩/٢.

(٢) انظر مفاهيم هذه المصطلحات في نقد الشعر والعمدة وخزانة الحموي.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٤٤٠.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٦٩، والعمدة: ٤٥/٢.

(٥) خزانة الحموي: ص ٣٦٦. وانظر نقد الشعر: ص ١٦٧، والعمدة: ٤٥/٢.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٣٦٦، وشاعرية أبي العلاء: ص ١١٢.

فقوله: المدى قذف «جملة اعتراضية، وهي من قبيل ما يسميه صاحب حشو اللوزنج»^(١).

ومثله قوله في بيت الدرعيات:

أظن سلمي أنعم الله بالها

حدا حادياها للوميض جمالها

فـ ««أنعم الله بالها» جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب»^(٢)، أتت لتفيد الدعاء لكثير من أخواتها في الأبنية الشعرية.

ويقل الاعتراض نسبياً في اللزوم بالقياس إلى السقط والدرعيات، لتعلق عناصر الكلام الواظف في كل بيت بعضها ببعض، لكنه يرد أحياناً صريحاً كجملة «والله قادر» في قوله:

مئى يتقضى الوقت والله قادر

فنسكن في هذا التراب ونهدأ^(٣)

ويتبين من اجتهادات بعض الدارسين ومن تنبيهات بعض الشراح أن الجمل الاعتراضية قد تلبس بالجملة الحالية والتفسيرية والاستئنافية، فيلحق بها غيرها كما يتضح من التباس الجملة الخبرية بالإنشائية الدعائية في قوله:

بالسعد جادتلك السماء لتسعدي

والغفر علف ذنوب أهلك تغفر

غصن الشباب عصى السحاب فلم يعد

ذا خضرة إذ كل غصن أخضر^(٤)

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٠٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) اللزوم: ٤٦/١.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ١١١٨ - ١١١٩.

فالبطل يوسي يجعل «جاءتك السماء» دعاء لدار الحبيبة «بأن تمطر بالسعود من النجوم»^(١)، بينما يذهب الخوارزمي إلى أنها «إخبار ساذج وليس بدعاء» بدليل البيت الثاني^(٢).

وفي التباس مثل هذه الأبنية على الشراح الخبراء أنفسهم، ما يؤكد أن الشيخ كان يُحمّل الحشو الاعتراضي في أشعاره من الفائدة ما يجعله يبدو عنصرًا أصليًا ملتحماً بعناصر الكلام الأخرى، لكن اقتران مجيئه بها في الغالب بركوب الأوزان الطويلة يكشف عن أنه كان يلجأ إليها للتوفيق بين الكلام والجمال العروضية، عندما تقل ألفاظه ومعانيه الأصلية فتقصر عن ملئه.

إن التكثيف والنقصان والحشو والزيادة أساليب متعارضة، يتحول إليها الشاعر عندما تختل صورة التساوي والتطابق بين البناء النحوي الصرفي والبناء الإيقاعي النغمي فيطول الكلام أو يقصر، وقد تبدو هذه الأساليب في بعض صورها اختيارات بلاغية بديعية، لكنها تظل في مجموعها عدولاً خفياً يفرضه ككثير من أنواع العدول كونُ الجملة الإيقاعية النغمية حيزاً ثابتاً يُكَيَّفُ عناصر الكلام لتحل فيه وتطابقه، ولا يتكيف هو لاحتوائها إلا في حدود بعض الاستعمالات المعدودة التي تجوز في القوافي كالردف بالواو والياء وتغيير الدخيل، أو تحتملها الأوزان كالزحافات الحسنة.

II - عقم المعيار وخصوصية العدول: يستشف من مختلف الأحكام المستحسنة والمستقبحة التي كان العلماء والنقاد يصدرونها وهم يتعرضون للأشعار، أن شعرية المنظوم تبدأ عند حقل المخالفة الرحب الذي يمكن للشاعر كلما شاء أن يتحرك فيه حركة شعرية واسعة، تسمح له بالتغيير والاجترار والتحول والابتعاد عن الغالب المطرد دون مراعاة سلطة المعايير وقيود القواعد.

(١) شرح البطل يوسي / شروح: ص ١١١٩.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٢٠.

ولا نستطيع أن نجزم بأن الشعراء القدامى كانوا واعين نقدياً بأن الخصوبة الشعرية لا تتأتى أحياناً إلا بالتخلص من ضيق الأعراف اللغوية الشائعة والجري الطليق في رحابة المخالفة، لكننا مقتنعون بأن الشاعر لم يكن يستحق هذا اللقب إلا بانتزاعه حق العدول بالفطرة والغريزة أو عن وعي نقدي سابق.

أما المحدثون فقد مكنتهم إحاطتهم بأسرار الإبداع ودقائقه في الموروث الشعري من أن يدركوا عن وعي نقدي صريح أن إخصاب صناعة الشعر لا يتأتى إلا بتخليصها من سلطة الأقيسة، ومن المعايير العلمية التي تصبح خصوصيتها الأصلية عمقاً كلما نقلت من حقولها المعرفية الخاصة بها إلى حقل هذه الصناعة، فالشعر لا توجهه إلا معاييرها، والمخالفة أولها.

وقد استعمل القدماء ألفاظاً متعددة لوصف نقض الشاعر للمعتاد وابتعاده عن المعيار الثابت والاستعمال الغالب المطرد، كالانتقال وخرق الأصول والجور والتعسف والمخالفة والاجترار والعدول وارتكاب الضرورات فضلاً عن الخطأ^(١).

ولعل مصطلح العدول كان أكثرها تداولاً بعد الضرورة، للدلالة على تحول الشاعر مضطراً أو مختاراً إلى الأسلوب الذي يراه الأليق بالصناعة الشعرية، كما يتبين من قول ابن جني: «فإن قلت: فإن هذه القلة أضر من الكثرة، ألا ترى أنها دالة على قوة الشاعر، وإذا كانت أنبه وأشرف كان الأخذ يجب أن يكون بها، ولم يحسن العدول عنها مع القدرة عليها»^(٢)، أو قول الشيخ نفسه: «ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: يؤنن لك... لعل إليه»^(٣).

وتفيد كثرة الألفاظ التي استعملها العلماء والنقاد للإشارة إلى خروج الشعراء عن المألوف، أن حقل المخالفة برحابته كان يسمح للشاعر بأن يسلك سبلاً مختلفة

(١) انظر الخصائص: ٣٩٢/٢، ونم الخطأ في الشعر: ص ١٧، ٢١.

(٢) الخصائص: ٢٥٩/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٦.

في عدوله وخرقه للأصول، وليست الضرورة الشعرية بمفهومها الاصطلاحي العلمي إلا مظهرًا واحدًا من المظاهر المتعددة التي يبرهن بها الشعراء على استقلال لغتهم الشعرية عن أقيسة العلماء وقواعدهم.

وقد لفت العدول الشعري انتباه النحاة اللغويين كما لفت انتباه البلاغيين والنقاد بعدهم، لكن النظرة البلاغية النقدية إليه ظلت مقصورة على التغييرات من حيث تحسينها للبناء الشعري أو إضرارها بجودته، أما أهل العلم^(١) فقد جعلهم حرصهم على صون العربية من اللحن والهجنة وعلى تأصيل قواعدها وأقيستها يتصدون للعدول الشعري، ويضيّقون حدوده احتراصًا مما تفرضه عليهم من استعمالات لغوية مخالفة أو مغيرة تركب المعايير والأقيسة التي وضعوها وتضعف سلطتها، ولذا نجد اهتمامهم بالعدول ومظاهره ينصرف إلى اختبار مدى مطابقتها للقواعد من حيث هي صواب، أو إخلالها بها من حيث هي خطأ مذموم مرفوض.

ويمكن من خلال تتبع مواقفهم المختلفة من استعمالات الشعراء الناقضة للعادة أن نحصر عدة مظاهر للمخالفة، تتفاوت من حيث قربها وبعدها عن المستعمل الفصيح كما صاغته أقيستهم العلمية، لكنها تظل في جلها مشتركة في كونها ثمرة من ثمرات العدول الشعري القديم أو المتأخر الذي أزعج النحاة واللغويين، فأنكروه وحظروه على الشعراء المحدثين إلا رخصًا محدودة عددها وميزوها بمصطلح الضرورات.

وكان المرجع لدى أصحاب الأقيسة هؤلاء اللغة المعيارية الصورية التي استنبطوا قواعدها من اللغة القرشية التي عدوها أفصح^(٢) اللغات العربية، واتخذوا أساليبها القياسية معيارًا لتحديد موقع لغة المتكلم - من حيث القرب والبعد - من نموذج الصفاء اللغوي المطلق، المخلص من الشوائب اللهجية وكدر الشذوذ.

(١) كانت هذه الصفة مما تنعت به الطبقة المتقدمة من العلماء الذين كانوا يجعلون الشعر والأدب واللغة والنحو حقلاً علميًا مشتركًا تحيط به معارفهم وأحكامهم. انظر طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤ - ٥، وقارن بقول الجاحظ في العمدة (١٠٥/٢): «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه...»، وبمهاجمة أبي العلاء العلماء المتطاولين على الشعر. انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٢) انظر المزهر: ٢٠٩/١ - ٢١١.

ومما يؤكد النشأة الصورية لهذه اللغة المعيارية أن أئمة المدرستين الأوليين في تاريخ الدرس اللغوي والنحوي الصرفي لم يتفقوا^(١) - رغم أن وضع القواعد كان غايتهم كلهم - على نموذج نظري وحيد يعد المرجع الذي يحتكم إليه كل العلماء، كما يتبين من اختلافهم في المجيء بالمنقوص المنصوب في لفظ المخفوض الذي يستردنه البصريون ويرونه ضرورة^(٢) بينما يعده الفراء لغة^(٣)، وكذا اختلافهم في العطف على عاملين الذي ذكر الشيخ أن المبرد كان لا يجيزه^(٤).

وترد كثير من أحكامهم اللغوية والنحوية المتعلقة بالخروج عن اللغة المعيارية في مؤلفاتهم، باعتبارها آراء علمية مستمدة من دراسة ما تكلمت به العرب في موزونها وخطبها، وأمثالها وسجعها وما سوى ذلك من أجناس الكلام، إلا أن السبب الأول في ظهور هذه الأحكام يظل الشعر لما حملته من استعمالات وأساليب متمرده على القواعد التي وضعوها.

ويمكن أن نصنف ضروب المخالفات اللغوية التي استوقفت العلماء التصنيف المقترح الآتي، بدءًا بأقربها إلى النموذج المعيارى وانتهاء عند أبعدا عنه، مع التنبيه على أن ما نعتوه بعد لغة القرآن الكريم باللغة الصحيحة والفصيحة^(٥) الجيدة تعتبر لديهم صورة مطابقة للنموذج، وتلحق بها الاستعمالات المطردة والأقيسة التي جوزوها^(٦):

(١) لنظر مثلاً رفض المبرد الصارم لجزم المضارع بدون عامل في قول امرئ القيس: (فاليوم أشرب...) ولنعم دوسر من الصرف في قول الشاعر: (ما بال دوسر) واختياره رواية أسقى في الأول والقرعبي في الثاني. وانظر رأيه في رواية: (تمرون الديار...).

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٠٧/٢. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٦.

(٥) نفسه، ص ٦٣٤، حيث قول الشيخ: «ويوص لغة صحيحة إلا أنها لم تأت في القرآن، وقد حكاها سيبويه».

(٦) كإثبات الياء عند النسبة إلى فاعل في مثل قول أبي تمام: أشم شريكى ... البيت، فقد «أثبت الياء كما يجب في القياس ولم يحذفها كما حذف في ثقفي، وإنما القياس أن تحذف في فعيلة وتثبت في فاعل». انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٨٩/١.

- ما لا يقل استعماله من فصيح بعض اللغات القبلية^(١)، كالتائية والربعية والعكسية والحارثية.

- اللغات المسموعة^(٢) كخفيف الهمزة، والمحكية ككسر الظاء في ظلم وضم الدال في الدفاق، وكنصب أحضر في بيت طرفة رغم حذف العامل.

- اللغات المتولدة من استعمالات بيانية تشبيهية أو مجازية كثر تداولها ونسي سياقها البلاغي، فتوهمت أصلاً لغوياً.

- بعض اللغات القليلة استعمالها التي يمكن أن تكون قد سمعت في شعر قديم كأغاض الماء، أو جائزة يطلقها القياس كاستعمال «أظلم» متعدياً، أو صريحة الرداءة كالجمع بين تحريك الشين وحذف الياء في «عِشْنُ»^(٣) من عاش يعيش.

- اللغة المخالفة للقياس كالنسبة إلى ثقيف بحذف الياء، والقياس حذفها في فعيلة^(٤)، وإثباتها في فعيل.

- اللغة غير الممتنعة^(٥) كحذف أل من «الشام» في النداء، أو غير المستبعدة لجواز ما هو أشد منها في القياس كمد الشاعر ظمائه^(٦) وهو يقصد ظمأه.

- اللغة المجتمعة مع لغة أخرى أقوى منها في عقد واحد^(٧) كقول البحري (سكن لي إذا نأى ناء... البيت)، فقد قال: «نأى، فاستعمله غير مقلوب، ثم قال: ناء، فاستعمله مقلوباً... وهذا داخل في نوع مجيء الشعراء باللغتين في البيت الواحد وهو دون الضرورة»^(٨).

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠، وعيث الوليد: ص ١٣٥، ٢١٢.

(٢) انظر عيث الوليد: ص ١٦٩ وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨١/٢، ١٧٨، واللامع العزيزي / الموضح ورقة: ٢٤٢، ورسالة الغفران: ص ٣٣٥.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٣.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام. ١٨٩/١.

(٥) انظر اللمع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٣.

(٦) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٧/٤.

(٧) انظر الخصائص: ٣/٣١٤: باب الجمع بين الأضعف والأقوى.

(٨) عيث الوليد: ص ٨٥.

- اللغة التي يكون فيها اتساع كاستعمال لفظة العسلان في غير اهتزاز القناة واضطراب متن الذئب إذا مشى^(١)، أو اجترأ كقول الشاعر: حضرمت دهري، «أي جعلته بحضرموت، فكانه اجترأ على بنية هذه الكلمة لما كانت العرب تقول: رجل حضرمي إذا نسبوه إلى حضرموت، فبنى الفعل على ذلك»^(٢).

- اللغة الناقضة للعادة كقول عدي: (وَأَنَّ نُو عَجَة) يريد وأنا، أو الآتية من غلبة العادة على استعمال لغوي دون آخر كقول الشاعر: تغلب ابنة... إذ «يتفق في كلام العرب أشياء تستعمل في موضع دون موضع، من ذلك أنه يكثر في كلامهم تغلب ابنة وأئل، ولا يقولون نمير ابنة عامر.... وإنما أنث لأنه أريد القبيلة»^(٣).

- اللغة الشاذة المرفوضة التي لا ينكسر بها القياس، كالحذف المسرف من الكلمة كقولهم: «ألا تا، يريدون ألا تذهب»^(٤).

- وقد تكون اللغة الشاذة مقبولة مع كونها لا يقاس عليها كمجيء الواو بعد الياء في «حيوي» و«حيوان»، «لأنه مفقود في كلامهم الياء بعد الواو، ولا تحمل الأشياء على ما شذ، ولكن تحمل على ما كثر»^(٥).

- ويلحق بهذه اللغة اللغات المحرفة للأسماء والأفعال والحروف بتغيير البنية والزيادة والنقصان والإبدال^(٦).

- اللغة المنكرة الملحقة باللحن رغم كون القياس يوجبها، كخول آل على كل ويعض في قول سحيم: (للكل معمداً)^(٧).

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٥/٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٣٧/٤. وانظر نفس المصدر: ٤٦/١، حيث إشارة أبي العلاء إلى الاجترأ على الأسماء بتغييرها.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٠/١.

(٤) عيث الوليد: ص ٧٩.

(٥) رسالة اللانكة: ص ٧٦.

(٦) انظر الخصائص: ٤٣٦/٢، فصل في التحريف.

(٧) انظر عيث الوليد: ص ١٩٦، حيث يشير أبو العلاء إلى قوله: رأيت الفني والفقير كليهما xx إلى الموت يأتي الموت لكل معمداً.

- اللغة النادرة المعدودة في حكم المعدومة ككسر الياء في أول اليسار لليد^(١).
 - اللغة المفقودة التي لم تستعملها العرب كالغزلى في بيت بشار^(٢)، وككسر
 الواو قبل الياء في صدر الكلمة^(٣).

- اللغة غير المعروفة، وتكون مولدة من الاشتقاقات غير المتعدرة كاشتقاق^(٤)
 الفعل يق ييق من اليقق وهو الأبيض، أو مرتجلة لم يسبق إليها كمرتجلات رؤية
 والعجاج^(٥)، أو مسموعاً قديماً منسياً سمع في شيء من الشعر كتشديد أبي تمام
 اللام في حَيْهَلًا، «ولا تعرف إلا مخففة اللام، فيجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة
 في شيء من شعر العرب»^(٦)، وكجمع الدنيا على الدنى، «وقلما توجد في الشعر الدنيا
 مجموعة، وإنما جاء بها أبو الطيب قياساً، ولعله سمعها في بعض الأشعار»^(٧).

- اللغة الضعيفة أو الرديئة المكروهة رغم جوازها التي يأتي بها المحدثون
 كتخفيف همزة «امرأة»، لأن ما قبل هاء التانيث لا يكون إلا مفتوحاً^(٨).

- لكناات العامة وأخطاؤهم البعيدة عن الصحة كتسكينهم اللام في القَلْعَة^(٩)،
 وقولهم «بيبي» لكنة منهم، «يقصدون «بأبي» فيغيرون»^(١٠)، وكقولهم خطأ: نهينا إلى
 عنده، و«عند» لا يدخل عليها شيء من الحروف غير من»^(١١).

(١) انظر رسالة اللانكة: ص ١٢٥.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٣١، حيث الإشارة إلى قول بشار: على الغزلى مني السلام فطال ما xx لهوت
 بها في ظل مخضرة زهر.

(٣) انظر رسالة اللانكة: ص ١٢٣.

(٤) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢١١/٢.

(٥) انظر الخصائص: ٢٥/٢.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٩٣/١.

(٧) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٧٨. والمقصود قوله: أعز مكان في الدنى سرج سابع.. ديوانه: ٣١٩.

(٨) انظر عبث الوليد: ص ١٣٠.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣١.

(١٠) عبث الوليد: ص ٥٧.

(١١) الفصول والغايات: ص ١٢٣.

- الغلط^(١) الصريح ككسر كاف تلك إذا كان المخاطب مذكراً، وكإعراب كاف ذلك إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة. ويلحق بذلك ما يجري مجرى الغلط من كلام بعض العرب كقول من قال: استلأم الركن بالهمز، يريد استلم، فذلك «عند أصحاب النظر جار مجرى الغلط من العرب كما قالوا: حلات السوق ورثات الميت»^(٢).

- اللغات الاضطرابية المقيدة بالاستعمالات المحصورة التي أجازها العلماء للشعراء إذا لم يكن لهم عنها مندوحة، وذلك بعد أن صنفوها هي نفسها تصنيفاً معيارياً يفرق بين الهين المقبول منها والمستقبح الرديء، ليزيدوا حيز المخالفة ضيقاً داخل حقل الجواز والرخص نفسه.

ويتبين من مقارنة صور العدول السابقة بعضها ببعض، أن مفهوم الاضطراب كان ينظر في بدايته إلى كل الاستعمالات العادلة عن اللغة المعيارية إلى ما سواها، ثم ضيق المفهوم علمياً ليحصر في استعمالات معدودة لا يسمح للشاعر بتجاوزها.

ونظراً لاتساع حقل العدول الشعري وغناه بالقياس إلى ما سيوسم علمياً بالضرورة، نقسم مظاهر مخالفة الشعراء للمألوف قسمين كبيرين متمايزين: العدول البلاغي والعدول الاضطرابي، منبهين على أن الفروق بينها عندما تنتقل خصائص كل واحد منهما إلى الآخر تصبح يسيرة فيتداخلان.

١ - العدول البلاغي: رغم أن التفاعل بين الجملة النحوية والجملة الإيقاعية النغمية يعد الأصل في ورود كثير من أساليب العدول في الشعر العربي أثرت وصفه بالبلاغي، لأن وروده في أصناف الخطاب الأخرى كالقرآن الكريم والكتابة النثرية الفنية له وجه واحد هو الوجه الجمالي، لارتباطه بغاية بيانية صريحة لا علاقة لها بالضرورة الشعرية، ولأن عودة الشعراء إليه تكون في غير قليل من الأبنية الشعرية

(١) انظر عبث الوليد: ص ٢٠ - ٢١. وانظر ص: ٢٢٦، حيث الإشارة إلى غلط من روى: «وإن تشاء» في بيت للبحري بجزم الفعل.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٩٥/٢. وانظر الخصائص: ٢٧٣/٣، ٢٨٢: باب في أغلاط العرب.

عودة اختيارية، تنظر إلى قيمته البيانية التعجيبيّة باعتباره فضاء أسلوبياً مخصباً للشعرية، لا مهرباً يقي الوزن من الكسر ويحفظ له استقامته.

وإذا كان الاضطراب يبدو واضحاً في بعض أساليب العدول الشعري الذي وصفته بالبلاغي، فإن ذلك يجب أن يظل مقترناً بمنجز الشاعر المضطر، لأن عد هذه الأساليب من الضرائر مطلقاً - كما زعم بعض القدماء - يقود إلى تفسير مجيء بعضها في القرآن الكريم بأنه اضطراب، والقرآن ليس بموضع ضرورة^(١) كما ذكر بذلك الشيخ.

وقد حذر بعض النقاد القدامى من هذا الخلط حين نبه على ورود أساليب بيانية في القرآن «وقعت فيه بلاغة وإحكاماً لا تصرفاً وضرورة، وإذا وقع مثلها في الشعر لم ينسب إلى قائله عجز ولا تقصير كما يظن من لا علم له ولا تفتيش عنده»^(٢). ويمكن أن نفرق في دراستنا لأساليب العدول البلاغي لدى الشيخ بين الأنواع الأربعة الآتية: العدول الدلالي والموقعي والكمي والتعجيبي.

١ - العدول البلاغي الدلالي: يتفق العلماء والنقاد على أن الأصل في أي جنس من أجناس الكلام أن يكون مفيداً دالاً على معنى يحسن السكوت عليه، لأن ما يفهمه المتلقي ليس إلا الدلالة المقصودة التي تستفاد من البناء الصرفي النحوي للجذور والوحدات المعجمية، لذا نجد الفهم يتعذر والمقصود يلتبس عند كل اضطراب أو قلق يصيب العلاقات النحوية، فتبدو عناصرها من حيث البناء مخالفة للانساق اللغوية الذهنية التي يرجع إليها المكلم والمكلم في الإنهام والفهم.

وقد استوقف الشيخ - لالتباس المعنى نحويًا - قول أبي تمام:

باحاظي الجدود لا بل بوشك الـ

جد لا بل بسؤدد الاجداد

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٦٨.

(٢) العمدة: ٢٧٧/٢.

فهذا «بيت فيه نظر، لأن القائل إذا قال: جاعني زيد بل عمرو، فكأنه قد أضرب عن الأول، فإذا قال بل يوشك الجد فقد ترك المعنى الأول، فإذا قال: بل بسؤدد الأجداد، فقد أضرب عن المعنى الثاني.

ويحتمل أن يقال أخبر عن اجتماع هذه الثلاثة الأشياء لهؤلاء الممدوحين كما يقال للرجل إذا كان قد جمع خلافاً كثيرة: هو كريم، بل هو حسن الخلق، بل هو حسن الوجه»^(١).

لكن الالتباس قد يحدث أحياناً دون أن يكون البناء النحوي مضطرباً، فالمعاني رغم اعتمادها على ما ينطق به اللسان أو يخطه القلم للوصول إلى ذهن المتلقي تملك نظامها المنطقي الخاص بها، لذا نجد الاختلاف بين الشعوب لا يكون في إدراك المعاني، ولكن في اللغات المنطوقة أو المكتوبة التي يبينون بها^(٢)، لأن ارتباط المعنى والقول معجمياً ونحوياً في البيان بالعبارة يحدث لأغراض تقع لم تكن قديمة^(٣)، وليهتدي به المكلم والمكلم^(٤).

وينجم عن عدم تأصل هذا الارتباط أن المعاني قد تدرك بالإشارة والحال فضلاً عن اللسان والكتاب^(٥)، وأن البناء اللفظي النحوي قد يكون حاملاً في الحين نفسه لمعان ظاهرة وأخرى باطنة يتوصل إليها بالقياس والنظر والاستدلال والخبر، وما أشبه ذلك من السبل التي يدرك بها العقل البشري المعاني، كما يتبين من قوله تعالى: [فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر]^(٦)، فظاهر الكلام قد يوهم أن الله تعالى أطلق للمشركين

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٦٧/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) انظر نقد النثر: ص ١١، ٤٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٧/٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ١١١.

(٥) نقد النثر: ص ٩، وانظر البيان والتبيين: ٧٦/١ - ٨١.

(٦) سورة الكهف، الآية: ٢٩.

الكفر وأباحه لهم، لكن باطنه وهو المقصود تهديد لهم ووعيد يدل^(١) عليه قوله تعالى عقب ذلك: «إنا اعتدنا للظالمين ناراً ... الآية».

وقد أدرك البلاغيون قدرة المعاني التي لا يقع عليها الإحصاء^(٢) - خلافاً للفظ - على الإفلات من سلطة البناء النحوي، فأسسوا علم المعاني لدراسة ما وصفوه بخروج الكلام عن مقتضى الظاهر، وما سوى ذلك من الأساليب التي يكون فيها الكلام دالاً نحويًا على معنى ليس هو المقصود من العبارة.

ويعتبر التباعد الطارئ بين البناء النحوي والمعنى خصيصة لا ينفرد بها جنس من أجناس الكلام دون آخر، ولكن أكثر حدوثه يكون في الشعر لأن الشعراء يتجاسرون^(٣) أكثر من غيرهم على اللغة وقوانينها.

وقد أحس الخويي بخصوصية العلاقة بين المعنى والأبنية النحوية في شعر الشيخ، فصرح بأنه التزم في شرح سقط الزند «بالوفاء بشرط اقتباس المعاني من صيغها ووظيفة استثمار المقاصد من مثيراتها، وذلك تحقيق جوهر المعنى الصحيح في ذاته أولاً، ثم صحة إشعار اللفظ بذلك المعنى ثانياً، إذ بتحقيق هذين الشرطين وثقة النفس باتفاقهما يتم ما هو المبتغى من البيان...»^(٤)، مستفيداً في ذلك من ثقافته الفلسفية، ومستعيناً في تأويل ما قصرت الأنهام عن الإحاطة بمعانيه^(٥) بخبرته بأشعار العرب وبمعارفه الشرعية والأدبية وغيرها.

ويسمى الشيخ هذا النوع من التصرف الشعري والبلاغي في الكلام ومعانيه «أساليب القول»، ويعتبر ضلال المتعرض لتأويل الشعر عن هذه الأساليب غباوة^(٦).

(١) انظر نقد التثر: ص ٤٣.

(٢) زجر التابع: ص ٤٨.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٢٥٠.

(٤) التنوير: ٢/ ٢٣٧.

(٥) نفسه: ١/ ٤ - ٥.

(٦) زجر التابع: ص ٧١.

ويتبين من تصويره للتحويل الذي قد يطرأ على البناء النحوي فيفيد الكلام غير ظاهره، أن التخلص من تهمة الغباوة والضلال عن أساليب القول يتطلب من المتلقي أن يستعين بطرق غير نحوية، تقوده إلى معرفة المعنى المقصود الذي يسمح له بأن يعطل البناء النحوي الظاهر، ليعوضه ببناء نحوي مقدر هو الأدل على المعنى المقصود.

فقد ذكر المفجع أن «ما» في قول ابن أحرر:

ما أم غفر بالغاللة لم

يمسس حشاها قبله غفر

للنفي وأن الخبر محذوف، لكن الشيخ يخطئه فيقول مستبعداً هذا التفسير: «ولا يعجبني هذا القول، وإنما المعنى أنه أراد الاستفهام والتقرير، لأنه يخاطب امرأة ويزعم أنه أشار إليها لأمر فلم تقبل، أي: لو كنت قبلت لكنت كأم الغفر في المنعة والعز. و«ما» على معنى التقرير كما جاء في الحديث: أم زرع وما أم زرع، أي: أي شيء هي، على معنى التعجب من الخير الذي هي فيه»^(١).

ومثل ذلك في الالتباس - لديه - استعمال الضمائر، فقد يخاطب المتكلم غيره وهو لا يقصد إلا نفسه^(٢) كقول الحادرة: (بكرت سمية غدوة فتمتع)^(٣).

وإذا كان قولهم في المثل: «إياك أعني فاسمعي يا جارة»^(٤) يذكر المتلقي بأن الضمائر قد تعود نحويًا على غير المضمرة، فإن البناء النحوي يصبح هو نفسه الحائل دون فهم المعنى المقصود، لمخالفة الشاعر فيه المألوف مخالفة تضلل غير الخبير، كاستعمال أبي الطيب «ما» للعاقل في قوله:

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٥٢٥.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٢٨٢، وانظر: ص ٢١٦، حيث يشير الشيخ إلى أن قول لبيد: أو يرتبط بعض النفوس ... أراد به نفسه.

(٤) نفسه: ص ٥٢٥.

أعطى فقلتُ لجوده ما يُقتنى

وسَطًا فقلتُ لسيفه ما يولد

وإنما «حسن أن يوقع «ما» هاهنا على الآدميين لأنه وسع دعواه، فكأنه قال:

ولسيفه الشيء الذي يولد، وهذا كما يقال: ما أنت، وقد علم أنه آدمي»^(١).

وأشد من ذلك جعل التركيب النحوي يدل على عكس المراد بقلب العلاقات

النحوية، ومنه لدى الشيخ قول أبي تمام:

لو أنها جالت أويسًا لقد

أسرعت الكبرياء في ورعه

فحقيقة «الكلام: جُلَّها أويس، كما أن الوجه أن يقال: ألبس عمرو الثوب، فإن

قيل: ألبس الثوب عمراً فهو جائز، لأن الاسمين مفعولان في الحقيقة»^(٢).

ويسمى قدامة هذا الخلط النحوي بالمقلوب، ويعدّه خلافاً للشيخ من عيوب انتلاف

المعنى مع الوزن، لأن الشاعر يقلب فيه الكلام إلى خلاف المقصود^(٣)، لكن العلماء

عدوا القلب^(٤) مما يجوز في أجناس الكلام الأخرى فضلاً عن الشعر، شريطة أن تكون

العلاقة المنطقية بين عناصر المعنى رافعة للإشكال، كقول الشاعر:

ثرى الثور فيها مدخل الظل رأسه

وسائره باد إلى الشمس أجمع

فقد جعل الظل يدخل الرأس لأنه لا يشكل^(٥) على العقل، لأن الرأس هو الذي

يدخل الظل لا العكس.

(١) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٣٦٤. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٥٥/٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤٦/٢.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٥٢.

(٤) ما يجوز للشاعر في الضرورة: ص ١٥٠.

(٥) نفسه، ص ٧٧.

والملاحظ أن الشيخ لم يشترط في جواز القلب هذا القيد المنطقي صراحة، ولكن ذلك يفهم ضمناً من تعليقه الجواز باشتراك الاسمين في كونهما معمولين لفعل واحد متعدد إلى مفعولين^(١).

ولعل من أغرب مظاهر تمرد المعنى على البناء النحوي التي وقف عندها الشيخ، إفراغ الأداة النحوية من معناها مع ذكرها لفظاً وإعمالها إعراباً، فقد ذكر «أن النحويين ربما أعملوا الحرف إذا كان في لفظه ولم يكن في معناه، وكذلك قالوا في بيت الفرزدق:

لو لم تكن غطفان لا نثوب لها

إلى زانت ذوو أحسابها عمرا

فزعموا أن «لا» هاهنا زائدة وأنها عملت عمل النافية، والمعنى أنه أثبت الذنوب لغطفان...»^(٢)، وذلك لديه من الشاذ المرفوض.

لكن ابن رشيق يرى أن «لا» النافية قد ترد زائدة في الكلام لغاية بلاغية كما يتبين من قوله مردداً رأي ابن قتيبة: «... كقوله سبحانه: «وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون»، فزاد «لا» لأنهم لا يؤمنون، هذا قول ابن قتيبة. وقال جل اسمه: «ما منعك ألا تسجد»، أي ما منعك أن تسجد، قال: وإنما تزداد «لا» في الكلام لايباء أو جحد. وقال: «لألا يعلم أهل الكتاب أن لا يقدرّون على شيء من فضل الله»، أي: ليعلم^(٣).

ويبدو أن ما كان الشيخ يرفضه هو اعتبار الأداة الزائدة من حيث المعنى في حكم المدومة ومن حيث الخصيصة النحوية عاملة.

(١) قارن بما ورد في كتاب سيبويه: ١/١٤٥، وفي ما يجوز للشاعر: ص ٨٠ - ٨١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٣) العدة: ٢/٢٧٨. وانظر أسرار البلاغة: ص ٣٦٥، حيث يشير الجرجاني إلى الزيادة غير المعتد بها معنى وإعراباً.

ونقيض ذلك حذف الأداة مع إرادة معناها^(١) كحذف «لا» في قوله تعالى: [كجهر بعضكم لبعض أن تحبط أعمالكم وأنتم لا تشعرون]^(٢)، وقول جميل:

لا حسنها حسنٌ ولا كدلالها
دلٌ ولا كوقارها توقيرٌ

فمراده: لا كحسنها حسن، «فحذف كاف التشبيه فصار المعنى كأنه ليس حسنها حسناً»^(٣).

ويعد قدامة مجيء مثل هذا الحذف في الشعر عيباً يعكس المعنى المقصود، وذكر منه قول الشاعر:

لا يرمضون إذا حرّت مغافرهـم
ولا ترى منهم في الطعن ميالا
ويفشلون إذا نادى ربيئهم
ألا أركبن فقد أنست أبطالا

فقد «أراد أن يقول: «ولا يفشلون»، فحذف «لا»، فعاد المعنى إلى الضد»^(٤).

ويتبين من بعض الأبيات التي وقف عندها شراح شعر الشيخ أنه كان يأتي بأبنية نحوية تبدو غير دقيقة الدلالة على معناها كقوله:

يعصي عميد الأمة المرتضى
من بين عينيه له ميسم

فقد «أراد «أيعصي» على جهة التقرير والتوبيخ فحذف الهمزة، وإنما يحسن حذفها إذا كان في الكلام دليل عليها»^(٥) حتى لا يلتبس الخبر بالاستفهام.

(١) العمد: ٢ / ٢٧٨.

(٢) سورة الحجرات، الآية: ٢.

(٣) العمد: ٢ / ٢٦٨.

(٤) نقد الشعر: ص ٢٤٧.

(٥) شرح البجليوسي / شروح: ص ٨٦٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

وعلى عكس ذلك أتى بمن في قوله في كلام غير منفي:

حتى بدا الفجرُ به حمرةً

كصارمٍ غيرٍ منه الدم^(١)

فلم يتبين اقصد غيره الدم «بعداً» من زائدة، أم قصد «غير بعضه الدم».

واستوقف الخوارزمي الالتباس الناجم عن مخالفة المفهوم للمراد في قوله:

مكرمة الأنبال عن مسها الحصى

إذا جر يوماً درعه كل تنبال

فقد «كان الواجب ترك الإضافة في مسها، إذ المراد نفي المس عن أنبال الدرع،

وهذه الإضافة توهم إثبات المس لها»^(٢).

وقد عدوا من الالتباس الدلالي الناجم عن الاستعمال غير المعتاد للعناصر

النحوية «بعداً» المنصوبة في قوله:

ولاحت من بروج البدر بعداً

بدر مهأ تبرجها اكتنان

فالمقصود: من قصور هي كبروج البدر بعداً، وكلمة «بعداً» المنصوبة - في رأي

الخوارزمي - «مما لا وجه له»^(٣).

لكن مثل هذا التغيير في بناء النسيج النحوي الدلالي يظل قليلاً في أشعاره،

فركوب الأينية النحوية في الشعر - في رأيه - إنما يكون لإيضاح الغرض لا

لمعارضته^(٤)، لذا نجده يؤثر الأساليب التي يستقل فيها المعنى عن التركيب دون أن

يكون ذلك مغيراً لعلاقاته النحوية المألوفة، ومرجعاً في ذلك الأساليب البيانية الموروثة

عن الفصحاء.

(١) سقط الزند / شروح: ص ٨٥٣.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨١٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرحه / شروح: ص ١٧٥.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢١.

فمما قاله الغنوي على معنى العكس في رأي أبي العلاء:

لا يمنع الناس مني ما أردت ولا

أعطيهما ما أراهما حسن ذا أدبا

أي «ليس ذلك بحسن، وهذا كما يقول الرجل لولده إذا راه قد فعل فعلًا قبيحًا: ما أحسن هذا، وهو يريد ضد الحسن»^(١).

ومما أثر عن العرب أنها تذكر في شعرها النياحة على زق الخمرة، و«كان غرضهم في ذلك العكس يريدون بالنياحة الغناء»^(٢).

ومثل ذلك لدى الشيخ قول أبي تمام «ويلم» في بيت له وهو يريد بذلك الحمد لا الذم، «كما قالوا: هوت أمه وهم يريدون الحمد، وهو نحو قولهم: قاتله الله إذا عجبوا من شجاعته وفطنته»^(٣).

ويبدو شعر الشيخ مليئًا بهذا النوع من العدول، لكن الاستعانة به تبدو أوضح في اللزوميات لخصوصياتها الفكرية، وقد اضطره تأويل أعدائه لمعانيتها إلى أن ينعتهم بالغباوة والضلال عن أساليب القول^(٤)، ويبين لهم خروج كلامه أحيانًا عن ظاهره ليفيد معنى العكس والاستهزاء في مثل قوله:

خذ المرأة واستخبرنجومًا

تمرُّ بمطعم الأري المشور

تدلُّ على الحمام بلا ارتياب

ولكن لا تدل على النشور

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٠٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٥٢/٤.

(٤) انظر زجر النابح: ص ٧١.

فهذا لديه «خطاب لمنجم على سبيل العكس والسخرية، والعكس في القرآن وكلام العرب كثير موجود... ومن ذلك الآية: «فإن كان لكم كيد فكيّدون»، أي أنكم لا تقدرون على كيد، وكذلك قول القائل للمنجم: خذ المراهة فانظر في النجوم، إنما المعنى أنك لا ينبغي أن تنظر فيها»^(١)، أو خروجه ليفيد الخصوص والاختصار والتبعية في مثل قوله:

وقد فتشت عن أصحاب دين
لهم نسكٌ وليس بهم رياءُ
فألفيتُ البهائمُ لا عقول
تقيم لها الدليل ولا ضياء

فالبيتان لديه «خرجا على الخصوص لا على العموم لأن جميع الملل المخالفة إذا كشف عنهم وجدوا كذلك، والكلام طالما دل ظاهره على انتظام الجنس وهو مقصور على بعض دون كل... وذلك أكثر من أن يحصى في القرآن وفي كل كلام فصيح»^(٢)، أو ليفيد ما سوى ذلك^(٣) من المعاني التي تخالف ظاهر الكلام.

وليس للعلماء أن يلوموا الشاعر على هذا النوع من العدول الدلالي أو يجزموا بأن تأويلهم له هو الصواب، فخلو التركيب النحوي من التغيير الملبس يجعل استقلال المعنى عنه استقلالاً بلاغياً صرفاً، يحتكم فيه إلى الذوق والخبرة بالمعاني والأساليب لا إلى الإحاطة بعلم النحو وقوانينه.

ب - العدول البلاغي الموضوعي: تعد الرتبة النحوية في الكلام من بين أهم الأركان التي بنى عليها العلماء النظام النحوي للغة العربية الذي يكون البدء فيه لما له

(١) زجر النابح: ص ١٢١. وانظر ص: ١٥٥ و١٧٣، حيث يحمل بعض معاني اللزوم على العكس وانظر البيتين في اللزوم: ٥٥٦/١.

(٢) زجر النابح: ص ١١. وانظر: ص ٦٣، حيث يشير إلى الاختصار، والصفحة: ٤٤، حيث يشير إلى التبعية. وانظر البيتين في اللزوم في: ٥١/١.

(٣) زجر النابح: ص ١٨.

الصدارة، وتقدم فيه الأوتوات والحروف على ما سواها، ويذكر فيه الفعل والمبتدأ قبل الفاعل والخبر، وتتأخر المفاعيل والتوابع والأحوال والمتعلقات.

وتلزم الرتبة النحوية المتكلم بقوانينها باعتبارها أصلاً ثابتاً لا يجوز للمتكلم تغييره إلا ظاهراً، وذلك إذا توافرت في الكلام الشروط والقيود التي حصرها النحاة، وعددوها في مصنفاتهم باعتبارها رخصاً مكملّة للقواعد الأصلية، كما يتبين من حديثهم عن تقديم الخبر على المبتدأ والمفعول على الفاعل وما أشبه ذلك.

ومعرفة الرتب النحوية وتغيراتها المحتملة الجائزة هي سبيل المتكلم إلى إحكام وضع الكلام في مواضعه، لأن للقول أطرافاً ثلاثة قصوى يتأرجح نظرياً بينها، فيكون مفهوماً ظاهراً يعرب عن المقصود إذا وضعت كل لفظة منه في موضعها^(١)، أو عويصاً مستغلقاً إذا اضطرب ترتيبه وكثر غريبه وحوشيه كعويص أبي حزام، أو هراء إذا أتى أشتاتاً من الألفاظ المعجمية لا نظام لها^(٢)، كالمفردات التي يأتي بها بعض من يريد أن يتحدث بلغة غريبة وهو يجهل نحوها.

وبين الهراء والمفهوم يظهر المتبس الذي يرد فيه الكلم على غير المعتاد^(٣)، فيصير غامضاً لا يفهم رغم خلوه من الغريب، وتغيير الرتب النحوية إذا لم تجزه القواعد يكون من الأسباب الملبسة للمعنى، لإخلاله بالنظام الموقعي لعناصر الكلام.

ورغم الشروط التي وضعها العلماء يتبين من أساليب الشعر والكلام البليغ أن تغير الرتب لا يكون دائماً متقيداً بها، ولعل التداخل بيت المنحيين النحوي والبلاغي هو ما جعل النقاد يختلفون في الحكم على مظاهره، فالجرجاني يصرح بأن المتلقي لا يزال يرى شعراً يروقه مسمعه ويلطف لديه موقعه، ثم ينظر فيجد سبب لطف عنده «أن قدم فيه شيء»، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان^(٤)، بينما يعلن ابن رشيق مخالفته

(١) العمدة: ٢٥٩/١.

(٢) انظر ضوء السقط: الورقة ١٧ ب/ تحقيق: ص ٤٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٤) دلائل الإعجاز: ص ٨٣.

ويبدو أن ابن رشيق لم يكن ينظر إلى تغيير مواضع عناصر الكلام إلا من حيث ما يلحقه بالمعنى من خلل، لكن الوجه المذموم لتغيير الرتب النحوية لا ينفي أن سحر البيان وحسن العبارة كثيراً ما يكونان في أجناس الكلام البليغ نتيجة لتحويل عناصر الجملة من مكان إلى مكان، وبيان القرآن الكريم أصدق شاهد على ذلك كما يتبين من مثل قوله تعالى: [قل أغير الله أتخذ ولياً]^(٣)، وقوله عز وجل: [قل أرايتكم إن أتاكم عذاب الله أو أتتكم الساعة أغير الله تدعون إن كنتم صادقين]^(٤)، فقد ذكر الجرجاني أن له من الحسن والمزية والفخامة ما يجب أن يعلم أنه لا يكون لو أخر فقيل: قل أأتخذ غير الله ولياً، و: أأتدون غير الله، «وذلك لأنه قد حصل بالتقديم معنى قولك: أكون غير الله بمثابة أن يتخذ ولياً، و: أيرضى عاقل من نفسه أن يفعل ذلك، و: أكون جهل أجهل وعمى أعمى من ذلك. ولا يكون شيء من ذلك إذا قيل: أأتخذ غير الله ولياً»^(٥).

من قُبَاذَ وَيَزْدَجَزْدَ وَفِيرو

ز وکسری وقیلاهم اُردشیر

(۲) نفقه: ۱/۲۶۰.

(٣) سورة الأنعام، الآية: ١٤.

(٤) سورة الأنعام، الآية: ٤٠.

(٥) دلائل الإعجاز: ص ٩٥. وانظر نقد النشر: ص ٧٣.

فهذا لدى الشيخ وارد «على التقديم والتأخير، وفرق بين واو العطف وأرشيير بقوله قبلهم، وإنما الحد أن يقول: وكسرى وأرشيير قبلهم، إلا أنه اضطر إلى ذلك كما قال ثعلبة بن صعيير المازني:

أعميرُ ما يدريك أن ربَّ فتيةٍ
بيض الوجوه وفي الحروب مساعرُ

أي: ومساعر في الحروب»^(١).

ومثل ذلك في الاضطراب - لديه - الفصل بين قلما وبين الفعل، فالعادة الجارية فيها «أن يكون بعدها الفعل ... فإذا جاء بعدها الاسم فإنه بخلاف العادة. وقد أنشد سيبويه في الضرورات: (وقلما وصال على طول الصدود يدوم)»^(٢)، لأنه كان يراه - خلافاً للمبرد - على التقديم والتأخير، كأن الشاعر قال: وقلما يدوم وصال.

ومن أصنافه التي ذكرها دون أن يصرح بأنها ضرورة ما وصفه بالجائز الذي يكون الأصل أحسن منه، كقول البحتري: (قد لعمرى أضحى الزمان حميدا ...)، فقد (فصل بين «قد» وبين الفعل بالجملة المعترضة، وهو قوله لعمرى، وذلك جائز سائغ إلا أن اتصال قد بالفعل أحسن، لأن حقيقة اتصالها إنما هو بالأفعال ...)»^(٣).

ومنها ما لم يصرح بعد م جوازه مكتفياً بالإشارة إلى أن الترتيب الأصلي هو الأحسن، كقول أبي تمام:

وإن امرئاً لم يمس فيك مفاجئاً
بمجلوده في نفسه لمفجع

(١) عيث الوليد: ص ١١٢.

(٢) نفسه: ص ١٩٤.

(٣) نفسه، ص ١٧٧.

فهذا «في رأيه على التقديم والتأخير، والأحسن في الترتيب أن يكون» في نفسه
(بعد «مفجع»، لأن قولك: إن أخاك لراغب فيك، أحسن من قولك: إن أخاك فيك لراغب،
وذلك جائز إذا كانت اللام مقدرة في أول الكلام، ولذلك قال الأول:

إن الذي خُصّني عمداً موته

على البعاد لعندي غير معذور

أراد: لغير معذور عندي^(١).

وقد ذكر نوعاً من تغيير الرتب لا يحسن بالمحدثين المجيء به كقول الشاعر:

فقد والشئت بين لي نواهم

ووشك فراقهم صرد يصيحُ

لأنه غير الترتيب بفصله بين قد وبين الفعل «بَيَّنَّ»، وبنى الكلام على تقديم
وتأخير «قلما يستعمل مثله المحدثون، لأن المعنى: فقد بين لي نواهم ووشك فراقهم
والشئت صرد يصيح»^(٢).

ويستشف من تحذيره الضمني من مزاللق تغيير الترتيب النحوي أنه كان يعد
العدول الموضوعي - رغم نحو الشعراء فيه منحى بلاغياً اختيارياً - حقلاً ضيقاً،
محفوظاً بالمزاللق التي قد تزل فيها قدم الشاعر فتصبح البلاغة المنشودة التباساً
وتعقيداً، ويخرج إلى ما نعتة بالقبح والرداءة.

وقد ذكّر الشيخ أحد أصدقائه بأن من بين ما حجب زهيراً إلى القدماء أنه كان لا
يعاقل^(٣) بين الشيتين، ومن معاني المعاظلة تداخل العناصر النحوية للكلام إذا وضعت
في غير مواضعها، ومن أقبح ما جاء في الشعر من ذلك لدى الشيخ وغيره من النقاد
قول الفرزدق:

(١) ذكرى حبيب / ش. د. د. أبي تمام: ٩٨/٤.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٧.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٣٨. وانظر في معاني المعاظلة نقد الشعر: ص ٢٠١، والعمدة: ٣٦١/١، و٣٦٤/٢.

وما مثله في الناس إلا مملأ

أبووه أمه حي أبووه يقاربه

فالكلام «ملتبس لأنه موضوع في غير موضعه، وتقديره: وما مثله في الناس حي إلا مملك يقاربه، أبو أمه أبووه»^(١).

ولم يفت الشيخ التذكير بأن أشياء كثيرة جاءت في الشعر محمولة على التقديم والتأخير، لكن الفرزدق يظل لديه معروفًا «بوضع الكلام في غير موضعه...»^(٢) لإفراطه في ذلك.

أما ما رواه العلماء من نظير هذا التلبيس الفرزدقي فقد صرح الشيخ برفضه له رغم إجلاله لراويه، وذلك في قوله: «وأنشد أبو عبيدة في كتاب له يعرف بشواذ الغريب:

فأصبحت بعد خطً بهجتها

كان خطا رسوما قلما

والمعنى عنده: فأصبحت - يعني الدار - بعد بهجتها قفراً كأن قلما خط رسوما [خطاً].

وهذا شيء لا يجوز أن يكون إلا مصنوعاً قد تُعمد لإنشائه، ولولا أن أبا عبيدة ذكره لم أنكره»^(٣).

وأساليب العدول الموضوعي التي يستقبحها الشيخ متنوعة، ومن قبيحها الفصل بين عناصر الجملة كقول البحري:

ولكنني والخالق البارئ الذي

يُزار له البيت العتيق المحجبُ

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٣١.

(٢) نفسه: ص ٦٣١.

(٣) نفسه، ص ٦٣٢.

لأمتسكن بالوَدِّ ما نَرُّ شارقُ

وما نأح قمرئٍ وما لاح كوكبُ

فقد (جاء بهذا الكلام ملتبساً، لأنه بدأ في أول كلامه ولكن ثم جاء بالقسم في قوله لأمتسكن، فإن جعل الكلام محمولاً على اليمين فقد ترك لكن بغير خبر إلا أن يضمه كأن التقدير: ولكنني أقول، وإن جعل لكن بخبر ظاهر فخيرها قوله «لأمتسكن»، واللام لا تدخل على خبر لكن إلا في شيء حكاه الفراء وأنشد: «ولكنني من بعدها لكمد». ومجيئه بالنون يدل على أنه أراد القسم، إلا أن يجعل النون داخلة للضرورة إذا جعل قوله لأمتسك خبراً للكن^(١).

لكن اقبح هذه الأساليب لديه ما فصل فيه بين العناصر المتلاحمة، كالمضاف والمضاف إليه «يفصل بينهما بالظرف والمصدر وكل واحد منهما شديد الحاجة إلى صاحبه، كما قال ابن قميته: (... لله در اليوم من لامها)، تقديره: لله در من لامها اليوم»^(٢).

وأشد من ذلك لديه قول ذي الرمة:

كان أصوات من إغالهـن بنا

أواخر الميس أصوات الفراريـج

فقد «فرق بين «أصوات» وبين «أواخر الميس» بقوله: من إغالهـن بنا، وهذا أكثر من الفرق الأول وأشق»^(٣).

وعندما يبلغ الكلام هذا الحد من القبح نتيجة تغيير الشاعر لمواضع عناصره النحوية، يخرج البناء إلى ما يسميه الشيخ بسوء النظم الذي يظهر في الإخلال بالتحام ما لا يستغني بعضه عن بعض، كالفصل بين الجار وبين المجرور، فذلك «قليل

(١) عيث الوليد: ص ٦٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٣ - ٤٧٤.

(٣) نفسه: ص ٤٧٤.

ردئ، وقد روي للفردق: (... وأقطع بالخرق الهبوع المراجع)، يريد: وأقطع بالهبوع المراجع الخرق، وهذا قبيح معدوم. وقد كان الفردق يتبع شواذ القول ويجيء بكلامه على سوء النظم^(١).

إن التغيير عن الأغلب^(٢) بالتقديم والتأخير وما أشبه ذلك من الأساليب التي يتخذها الشاعر والبلغ سبيلاً إلى الزيادة في حسن الكلام وفخامته، قد يصبح سبباً في إشكاله وتعقيده فيقبح.

وقد أحس الشيخ بأن تقديم المعطوف في قوله:
تسقيك والأري الضريب ولو عدت

نهى إليه لثلاث بسلاف

قد ينكر عليه لمخالفته المألوف، فنبه في ضوء السقط على أنه قدم المعطوف في هذا البيت لأن المعنى: يسقيك الضريب والأري، وقد جعله نظير قول الشاعر: (جمعت وفحشاً غيبة ونميمة...)، ويسوغ الاستعمال لديه أنه مطرد في الشعر^(٣)، لكنه لم يتردد رغم ذلك في الاعتراف بأنه مكروه في الكلام^(٤) وإن لم يصرح بأنه اضطر إلى ذلك.

وقد رد الخوارزمي إلى الاضطرار قوله في السقط:

أشد الرزايا عنده عقر نابه

وأبعد شيء ضيفه عن طعامه

وذلك لفصله بخبر المبتدأ «بين أفعل التفضيل وهو «أبعد»، وبين المتعلق به وهو «من» التفضيلية.... وأصل الكلام: وأبعد شيء من طعامه ضيفه، وأرتكاب ذلك لا يجوز إلا في ضرورة الشعر»^(٥).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٤.

(٢) انظر العمدة: ٢/٣٦٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٩ ب / تحقيق: ص ١٧٠، وانظر البيت في سقط الزند / شروح: ص ١٣٠٨.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٥٩ ب / تحقيق: ص ١٧٠.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٥٠٤. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

ومثل هذا الاضطراب معدود لدى قدامة من العيوب كما يتبين من إشارته إلى عيب التفصيل، «وهو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر...»^(١)، لكن حكم الضرائر يظل لدى الشيخ وجل العلماء والنقاد مختلفاً عن حكم العيوب كما سيتبين.

أما الغالب على عدوله الموضوعي فهو العدول البلاغي الذي يستثمر فيه مختاراً خبرته بالأساليب الشعرية بعيداً عن سلطة الضرورة كقوله:

وإن تجد الديار كما أراد الـ

غريب فما الصديق كما أرادا

فالبيت فيه «تقديم وتأخير، وتقديره: فإن يجد الغريب الديار كما أراد...»^(٢)، إلا أن انسجام ترتيبه الجديد يجعل المتلقي لا يحس به كما يحس بتقديم المعطوف فينكره، ويدل على فاعلية الاختيار في عدوله هذا نمطيته التي تتجلى في ميله الأسلوبي إلى صيغ ترتيبية بعينها، كتقديم الحال من المنكر في قوله:

سرت لنا ترمح أبناها

في الجو بلى عربيات

«ففي البيت تقديم وتأخير، وتقديره: سرت لها في الجو بلى عربيات ترمح أبناها. فقوله «ترمح أبناها» جملة في موضع نصب على الحال، كأنه قال: راحمة أبناها، وهي حال من نكرة تقدمت عليها، ولو تأخرت لكانت صفة لبلق»^(٣).

ومثل ذلك قوله:

يحمل منها صائباً سابح

مثل غدير الديمة المفعم

(١) نقد الشعر: ص ٧.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٧٨٨. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٤٠. وانظر بيت السقط في: ص ٨٢٨.

و«الحال من المنكر تجوز إذا كانت مقدمة عليه»^(١).

ولعل ما لم يستطع الشيخ أن يخفي ولعه به تقديم المعمولات والمتعلقات وتأخير ما حقه التقدم عليها، كتقديمه المفعول به في بيت اللزوم:

نفسى أخاطب والدنيا لها غيرُ

وفي الحمام إذا طال المدى دركُ^(٢)

وتقديم الجار والمجرور في قوله:

ليت التحملُ عن ذراك حلولُ

والسير عن حلبٍ إليك رحيلُ

فقوله: «إليك» من صلة «رحيل»، وكثيراً ما تقدم صلة المصدر على المصدر في الشعر، وعليه بيت السقط: «قد أقر الطبيب عنك بعجز»^(٣).

ويختلف تأويل دلالة العدول الموضعي في شعر الشيخ باختلاف ثقافة المؤلفين^(٤) وخبرتهم وأنواقهم، لكن ما يظل ثابتاً فيه - فضلاً عن المقاصد - دلالتُه على الميل الغريزي لدى كل شاعر إلى تطويع اللغة والإفلات من سلطة قواعدها، لجعل الصياغة الشعرية بلاغية أكثر منها نحوية، وهي الصياغة التي جعلت الخوارزمي يقول وهو مسحور ببلاغة تقديم «وداك» على «لن يحولا» في قول الشيخ:

ستحمل ناجيات العيس مني

صديقاً عن وداك لن يحولا

: (في تقديم قوله «عن وداك» على قوله «لن يحولا» شيء من النبوة)^(٥).

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٧٥٠. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٧٤٩.

(٢) اللزوم: ٢ / ٢٢٠. وانظر بيت الدرعيات: ألم تعلمي أنني مدامة بأبل xx هجرت ولم أقبل خبيثة عانه. شروح / ١٨٧٤.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٦٧.

(٤) لنظر دلائل الإعجاز: ص ٨٣ - ٨٧، والبناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٢٢٦. وانظر: ص ٢١٤ وما بعدها.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٠٢. وانظر بيت السقط في: ص ١٤٠١.

ج - العدول البلاغي الكمي: يعتبر الكلام من حيث تراكم عناصره مجموعاً يطابق كنهه الرياضي عدد الكلمات المنتظمة في نسقها النحوي الذي لا يحتمل زيادة عليه أو نقصاناً منه، وأعني بذلك أن للكلم النحوي حقيقة رياضية منطقية ولفظية تعقل وتسمع، وتتلاشى فيتلاشى معها الكلام إذا ما نقصت عن عنصرين اثنين معناهما في ذاتيهما^(١) يسند أحدهما إلى الآخر، وكل تصرف في هذا الكلم بالنقصان أو الزيادة يكون حذفاً مقلصاً لامتداد الكلام أو حشواً مستغنى عنه مطيلاً له بما لا فائدة فيه.

والحشو يقل في الكلام عموماً لئلا الأنظمة اللغوية إلى الاقتصاد، وهذا الميل هو ما يجعل الحذف يرد غير قليل في كلام العامة^(٢) المبتذل وفي البليغ الفصيح على السواء.

وقد لاحظ النحاة اطراد حذف بعض العناصر النحوية في لغة الفصحاء فنصوا على ذلك في قواعدهم، وحصروا مظاهره مقيدتين استعماله، ومنبهين على أنه نقصان ظاهري يحس به السمع أو البصر دون أن يكون ذلك مغيراً للكلم الرياضي الحقيقي الأصلي الذي يظل ثابتاً في التقدير النحوي، لكن تتبع كثير من أساليب البلغاء يكشف عن أنهم لم يكونوا يكتفون بما يجيزه النحاة فحسب، لأنهم كانوا يخرجون إلى حقول بيانية لطيفة تتسع لجماليات تضيق عنها الأقيسة النحوية.

ويفسر النقاد حسن الحذف في كل قول بليغ بكونه إيجازاً واختصاراً يعبر فيه عن الغرض بأقل^(٣) ما يمكن من الألفاظ إذا علم المخاطب المراد^(٤)، وإذا كان المجاز والاستعارة يعدان من أشرف أبواب البيان، فإن ترك ذكر^(٥) بعض عناصر الكلام يعد من شروط المجيء بهما.

(١) نخرج بذلك الحرف لأن معناه في غيره. انظر مع الهوامع: ١ / ٤.

(٢) يسميه أبو العلاء كلم العامة. انظر رسائله / عطية. ص ٢٢١.

(٣) انظر العمدة: ٢٥٠/١ - ٢٥١.

(٤) نقد النثر: ص ٦٩.

(٥) انظر أسرار البلاغة: ص ٣٦٢ - ٣٦٤.

ويتضح من الشواهد التي كان النقاد يحتجون بها على بلاغة الحذف أن استحسانهم له لم يكن راجعاً إلى وروده في الشعر، ف«المنظوم يحتمل أشياء لا يحتملها سواه»^(١) قد تكون محمودة وقد تكون مذمومة، ولكنه يعود إلى جماله وقوة تأثيره في النفوس.

ويحس المتلقي بروعة هذا الجمال حين يقف على قوة بيان الآيات التي جعل الله الإضمار وجهاً من أوجه إعجازها كقوله تعالى: [ولولا فضل الله عليكم ورحمته وأن الله تواب حكيم]^(٢)، فقد «حذف ما بعده لعلم المخاطب به، فكأن تقديره: «ولولا فضل الله عليكم ورحمته لعذبتم بما فعلتم»^(٣).

ولم يجد الجرجاني للدلالة على بلاغة الحذف وفصاحته أبين من قوله: «هو باب دقيق المسلك لطيف المآخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين»^(٤).

ويستخلص الشيخ من دراساته للأساليب في مختلف أجناس الكلام أن حذف الجمل «يقع كثيراً، ويجيء في القرآن وغيره من الحديث المأثور وكلام العرب»^(٥)، وأن القول «يضمّر كثيراً في الشعر والقرآن»^(٦)، وإضماره في القرآن الكريم دليل على أن الحذف في الشعر يكون في كثير من مظاهره ذا منحنى بلاغي مستقل عن الضرورة وأحكامها وإن فرضته أحياناً.

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٢) سورة النور: الآية ١٠.

(٣) نقد النثر: ص ٦٩، والعمدة: ٢٥١/١.

(٤) دلائل الإعجاز: ص ١١٢.

(٥) زجر التابع: ص ٩٨.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٦٧/١.

والأصل النظري لوروده - في رأي الشيخ - هو الرغبة في الاختصار، والاقتصاد الصوتي الذي يدفع المتكلم إلى البدء بالتخلص من بعض حروف الكلمات، ثم تزيد جرأته فيتخلص من الكلمات نفسها كما يتبين من تتبعه مراحل حذف رب من مسموع الكلام.

فأصل هذه الكلمة - لديه - «ربة» الواردة في قول ضمرة:

ماوي يا ربة ما غارة

شعواء كاللذعة بالميسم

ثم «حذفت منها الهاء فقليل: رب، واجترئ عليها من بعد فخفضت الباء فقليل: رب» كما قال عامر بن حليس: (... رب هيضل لجب لففت بهيضل)، ثم اجترئ على تسكين الباء، وحكى ذلك بعض الكوفيين، ثم زادت الجرأة فحذفت رب من الكلام وخلفتها الواو في مثل قول الراجز: «وبلد عامية أعماءه...»^(١).

أما الوجه البلاغي للحذف فيبدو أن الإحساس به كان في مرحلة متأخرة عن الاختصار الصوتي الصرف، ويبدو من مقارنة الأساليب المخالفة في أجناس الكلام بعضها ببعض، أن الشعر هو الجنس الذي ظل يحمل حتى عصور متأخرة مختلف صور الاختصار، الصوتي منها والبلاغي.

فالتخلص الكمي الذي يلحق الكلام والشعر قد يكون نتيجة سقوط أحرف أو كلمات لم يقصد^(٢) إلى إسقاطها، كالبيت المشهور الذي رواه ابن قتيبة: (هي الخمر تكني الطلاء... البيت)^(٣)، وقد يكون إسقاطاً مقصوداً في زمن متأخر لألفاظ أو أبيات عديدة لغاية أخلاقية أو فكرية غير فنية، كإسقاط الشيخ لعدد من أبيات السقط في مرحلة التوبة من الشعر، وهذان النوعان لا علاقة لهما بالعدول.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢١ - ٤٢٢.

(٢) رسالة لللائكة: ص ٢٢٩.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥١٣، وفيه: هي الخمر تكني الطلاء xx كما الذئب يكني أبا جعدة.

أما ما يعد عدولا فهو الحذف الصرفي الذي يؤدي إلى نقصان أصوات الكلمة بالإسقاط أو التسكين، وحكمه في الشعر حكم الضرورة، ثم الحذف النحوي الذي يلحق عناصر الكلام فيقل عددها، والغالب عليه أن يكون لغاية بلاغية لا علاقة لها بالاضطرار، ولذلك اشترط فيه الشيخ وجل البلاغيين أن يكون المعنى مفهوماً^(١)، وأن يكون المخاطب عالماً بالمراد^(٢) في العبارة، وإلا استقبح وعد عيباً وإخلالاً، والإخلال لدى قدامة «هو أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى، مثال ذلك قول عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود:

أعاجلُ عاجل ما أشتهي

أحبُّ من الأكثر الرائي

فإنما أراد أن يقول: «عاجل ما أشتهي مع القلة أحب إلي من الأكثر المبطن، (فترك «مع القلة» وبه يتم المعنى)^(٣).

ولجوء الشاعر إلى الحذف لإقامة الوزن يفيد أنه يكون في بعض صورهِ ملحفاً بالضرائر الشعرية، ولا يعيب الشيخ كونه ضرورة إذا سلم البناء من القبح كقول الشاعر: (يا عبد إنك عند القلب جنَّةٌ...) يريد: «يا عبد الواحد، كما قال عدي بن زيد في الأبيات الصادية...: (غيب عني عبد في ساعة الشر...)، يريد: عبد هند»^(٤)، فهذا البناء لم يشبه أي قبح بعد الحذف، خلافاً لما نبه عليه الشيخ في قول البحرّي: (أنست ذا وذاك إحدى وعشرون...)، فقله: «إحدى وعشرون جائز إلا أنه ليس بوجه الكلام، وإنما الواجب أن يقال إحدك وعشرون، إلا أنه حذف المضاف من الكلمة الأولى لمجيئه في الكلمة الثانية، وقبيح أن يقال في الكلام: جاني غلام وجاريتك وأنت تريد جاني

(١) انظر ضوء السقط / ورقة ٣٤ ب / تحقيق: ص ١٠٣.

(٢) نقد النثر: ص ٦٩.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٤٥ - ٢٤٧.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٥٢.

غلامك وجاريتك، لأنك إذا نونت غلاماً لم يبق فيه دليل على الإضافة، ولا يعلم أنه غلام مخاطب إذا عدم الكاف... وإن حذف تنوين الغلام دخل ذلك في الضرورات...»^(١).

وتكشف أشعار الشيخ عن أنه كان يسلك في عدوله الكمي أساليب مختلفة يقتصر في بعضها على حذف الحروف النحوية كإضماره أن متسامحاً، وإيقاعه الفعل المضارع موقع المصدر في قوله:

وثانية نهى توفي بقدس

وثالثة ينيل ولا ينال

ففي «هذا الكلام تسامح، وذلك أنه أوقع الفعل المضارع موقع المصدر»^(٢)، ويحذف في بعضها الآخر الأسماء كما نجد في قوله:

كان أهل قرى نمل علون قرأ

رمل ففادرن آثاراً مخافيتا

فالبيت فيه «شيئان محذوفان لا يصح البيت إلا بهما، وتقديرهما: كأن فيه آثار أهل قرى نمل، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه، وحذف الظرف الذي هو خبر كأن»^(٣)، وكحذفه القسم في قوله:

لشرفت القوافي والمعاني

بالفظك والأخالة والخيلا

فاللام «في لشرفت جواب قسم محذوف، وهذا لأن القسم يجاب باللام...»^(٤).

وقد يمتد الحذف فيكتفي به عن معان كثيرة تحتاج إلى جمل بأكملها للدلالة عليها، كما يتجلى من شرح الخوارزمي لبيت السقط:

(١) عبث الرايد: ص ٤٠ - ٤١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٧٥ وانظر البيت في: ص ١٦٧٤.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٦٣. وانظر البيت في: ص ١٥٦٢.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٩٥. وانظر البيت في: ص ١٣٩٤.

طربن لضوء البارق المتعالي

ببغداد وهنا ما لهن ومالي

فهو يريد: «رأت هذه الإبل بعد مضي قطعة من الليل سنا بارق يلوح، فباتت وهي تطرب وتخف إلى أن خشيت أن يلوي بها الطرب ويطيّر بها الشوق، فأخذت أسكنها وأكفكف من غربها وهي لا تسكن ولا تمتنع، ثم أعاودها إلى أن قضيت من كثرة معاودتي وشدة مدافعتها العجب.

وإسرافُ هذه الإبل في الخفة إلى أن خشى عليها الطيران، وعكوفُ أبي العلاء عليها بالتسكين، وإن لم يكن مدلولاً عليه بالمطابقة أو التضمن مدلولٌ عليه التزاماً، والدليل على ذلك قوله:

إذا لاح إيماضُ سترت وجوها

كأنني عمرو والمطي سعالِي

وكم هم نضو أن يطير مع الصبا

إلى الشام لولا حبسه بعقال

ومثل هذا الحذف والالتفات له موقع حميد ومحل مرضي عند أصحاب علم المعاني^(١). وليس إعجاب الشارح بهذا النوع من الإضمار إلا الشاهد على أن الشيخ كان - لخبرته بمسالكه ولطائفه - يختار له الموضع الذي يكون فيه سحره أحب إلى المتلقي من الذكر والإنصاح، ما دامت غريزة التلقي السليم تهدي إلى تقدير ما لم يسمع لفظه كالمضمر في قوله:

ولم يجلبوها من وراء ملطيةٍ

تصدع أجبال بها وإكمام

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٦٣ - ١١٦٤. وانظر البيت في: ص ١١٦٢.

فالهاء «في» يجلبوها» راجعة إلى الخيل ولم يتقدم لها ذكر، وذلك كثير موجود إذا كان السامع يعلم المراد^(١).

وقد أدت خبرته بأساليب الحذف وقدرته على الاهتداء إلى أنسب المواضع له، إلى أن التبس على الشراح الحذف الذي كان أصلاً فنياً في الصناعة الشعرية بما سيحذفه من أبيات السقط في مرحلة العزلة، لأسباب أخلاقية بعد تويته من الشعر.

ويظهر هذا الالتباس جلياً في شرح قوله:

حَقُّ عَلَيْهَا أَنْ تَحْنُ لِمَنْزِلٍ

غَدِيتْ بِهِ اللَّذَاتُ وَهِيَ حَقَّاقُ

فالتبريزي قد ذهب إلى أن الهاء «في» عليها راجعة إلى الإيل ولم يتقدم لها ذكر^(٢)، وذلك في رأيه من الحذف البلاغي الذي يكثر في الكلام الفصيح إذا كان المعنى مفهوماً، بينما نبه الخوارزمي على أن الشيخ ترك «بين هذا البيت وبين المتقدم أبياتاً»^(٣).

أما البطليوسي فقد جزم بأن القصيدة ناقصة، وذهب إلى أن الضمير «في» قوله عليها يرجع على إيل لم يجر لها ذكر في ما تقدم من هذا الشعر، لأن هذه القطعة من قصيدة حذف أبو العلاء بعضها، ولم يكتبها على التمام فأسقط الأبيات التي كان فيها ذكر الإيل، كما فعل في قوله: (أليس الذي قاد الجياد مغدة...)، فالضمير في ليس يرجع إلى الممدوح بهذا الشعر، وليس في سقط الزند قبل هذا البيت شيء من القصيدة^(٤).

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٦٠٤.

(٢) شرحه / شروح: ص ٧٦٦. ونظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٦٦.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ٧٦٧.

ولم يكن الشيخ في شرحه للسقط يتعدى - في تنبيهه على ما قد يبههم من مواضع الحذف - الإشارة المقتضبة، فبسط الكلام عليها يفقد هذا النوع من الحذف بلاغته وجماله لأنه بمثابة الذكر والإفصاح، لكن هذا الاقتضاب يختفي في رد اعتراض من أنكر عليه بعض أبيات اللزوم، ليحل محله الإفصاح المتكرر عن المحذوف والتقدير المفصل لمعانيه، لأن ذكر ما اقتضت البلاغة^(١) حذفه أصبح مُكوِّنًا من مكونات خطابه الحجاجي وهو يرد عن نفسه تهمة الإلحاد، كما يتضح من قوله يرد على من اعترض عليه في قوله:

عَلَيْكَ الْعَقْلُ فَاَفْعَلْ مَا رَأَى
جَمِيعًا وَهُوَ مُشْتَارُ الشَّوَارِ
وَلَا تَقْبَلْ مِنَ التَّوَرَاةِ حَكْمًا
فَإِنَّ الْحَقَّ عَنْهَا فِي تَوَارِ

: «قد تكرر القول في أن الجمل تحذف منها أشياء وهي مرادة في المعنى، كالأمكنة والأزمنة والأنباء المتعلقة ببعض الأشخاص دون بعض... فليت شعري عن هذا المتكلم المعترض: بعقل أم بغير عقل؟... وإنما المعنى: عليك بالعقل تستعمله في بيعك وشرائك وطلب المصلحة لنفسك...»^(٢).

وتردد عبارة «قد تكرر القول» في الرد السابق، وفي مثل قوله: «قد تكرر القول في تخصيص الأخبار والحذف منها...»^(٣)، ينبئ بأنه كان متضايقًا من اضطرابه في رده إلى التعريف بمواضع الحذف في أبيات اللزوم إذا ورد، لكن خطورة التهمة جعلت التكرار والإطناب في الشرح أهم لديه من بلاغة الإيجاز.

(١) انظر البناء اللفظي: ص ٢٤٥ - ٢٤٨.

(٢) زجر النابج: ص ١٢٢ - ١٢٣. وانظر البيتين في اللزوم: ٥٦٠/١.

(٣) زجر النابج: ص ١٥٧.

ولم يغب عن ذهنه أن خصمه قد يعترض عليه في جدوى الحذف نفسه، فنبه غير ما مرة على بلاغته مذكراً بأنه ليس أسلوباً خاصاً بالشعر وحده، كما يتبين من قوله ينفي الشبهة عن بيت اللزوم:

والموت نوم طويل ما له أمد

والنوم موت قصير فهو منجأ

: «هذا لا يعترض فيه إلا رجل جاهل، لأن كل جيل والمنتسبين إلى كل نحلة لا يدعون أنهم يعرفون وقت النشور ما هو، والمعنى: ما له أمد معروف. ومثل هذا في الكتاب العزيز من كتمان الساعة ومنع بني آدم من علم أوانها وفي أي جيل يكون قيامها. والآيات مشهورة في الحذف»^(١)، وليس أدل على بلاغة هذا الأسلوب من مجيئه في أفصح مقول وأبلغه: كلام الله المبين.

د - **العدول التعجيبى**: وأقصد به نوعاً رابعاً قل فنسي أو تنوسي، وقد أثرت نسبته إلى حقل التعجيب لقربه من المماثلة والمناسبة والمشاقة والتظير والترصيع والسجع، وما أشبه ذلك من أساليب الصنعة البديعية^(٢)، وعدده عدولاً لمخالفته إياها في كونه مغايرة تخل بالبناء الصرفي النحوي وتغيره، بينما تظل الأجناس البديعية مفتقرة إلى القوة التداولية التي تستطيع بها أن تعطل فاعلية الأنساق الأخرى في الجملة الشعرية، عروضية كانت أم نحوية.

أما عده عدولاً بلاغياً/تعجبياً مستقلاً بنفسه فيعود إلى كونه رغم إخلاله بالبناء الصرفي النحوي لا يحسب من الضرورات، لأن الوزن يستقيم بالأصل الصحيح ولا يفتقر إلى أي تغيير، كما يعود إلى كونه لا يؤثر في المعنى ولا يغير من دلالاته.

(١) زجر النابج: ص ٢٥. وانظر البيت في اللزوم: ٩٥/١.

(٢) انظر خزائن الصوي: ص ١٦٦، ١٧٣، ٣٥٦، ٣٧٠، ٤٢٢.

وما أرجحه أن هذا النوع من العدول المنسي كان مقترناً بمراحل ما قبل ازدهار الصنعة البيديعية وتأصيل المحدثين لها، باعتباره أسلوباً كان الشاعر القديم يعدل إليه بغريزته، لا ليخدم به المعنى الشعري ولا لإقامة الوزن، ولكن لتطليعة المسموع وإطراب السمع بضروب من المجانسات الصوتية والإيقاعية، فقد كان من شأن القدماء «أن يتبعوا الشيء نظيره ليتجانس الكلام»^(١).

لكن قلة هذه الأساليب في ما وصل إلينا من شعر تنبئ بأنهم كانوا يأتون بذلك على استحياء ويتجنبون الإكثار منه، إن لم يكن العلماء قد أسقطوا أبياته أو تصرفوا فيها لخروجها عن القواعد وحكم الضرورات في أن واحد.

ويستشف الشيخ بغريزته وخبرته الشعرية هذا المنحى الفنى في شعر الجاهليين، فيقول على لسان ابن القارح مخاطباً أوس بن حجر: «وكان في عزمي أن أسألك عما حكاه سيبويه في قولك: (تواهى رجلاها يداه ورأسه...)، فإنني لا أختار أن ترفع الرجلان واليدان ولم تدع إلى ذلك ضرورة، لأنك لو قلت: تواهى رجلها يداه... لم يزغ الوزن، ولعلك - إن صح قولك لذلك - أن تكون طلبت المشاكهة، وهذا المذهب يقوى إذا روي «يداه» بالإضافة إلى المؤنث، فأما في حال الإضافة إلى ضمير المذكر فلا قوة له»^(٢).

فافتراضه ما سماه بالمشاكهة أصلاً في إنشاد البيت وروايته، دليل على أنه - بغريزة الشاعر - قد أحس بما رامه الشاعر الجاهلي وهو يغير الأوجه الإعرابية دون أن يكون ذلك ضرورة اقتضاها الوزن، وما لم يستسغه الشيخ هو رواية البيت بضمير المذكر^(٣) الذي يجعل المخالفة النحوية عبثاً ساذجاً لا يفيد منه لا الوزن ولا التعجيب، وإن كان ذوقه المحدث قد جعله يجد في كثرة صنوف الصنعة البيديعية في عصره ما يغني عن مثل ذلك.

(١) رسالة لللائكة: ص ١١١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٤١ - ٣٤٢.

(٣) ورد هذا البيت في ما يجوز للشاعر (ص ٨٠) مؤنثاً.

ومن مظاهر العدول التعجبي التي وقف عندها الشيخ قول الراجز طارحاً
الإعراب من آخر «صاحب» في قوله:

إذا اعوججن قلت صاحب قوم

في الدو أمثال السفين العموم

فهو في رأي الشيخ «من عجيب ما جاء، وقد بله قائله عن أن يقول: «صاح قوم
(فلا يكون بالوزن إخلال، ولكن الذين يحتجون له يزعمون أنه أراد أن يعادل بين
الجزأين، لأن قوله: «حب قوم» في وزن قوله: «نل عوم»...»^(١).

ومثله ترك تغيير البناء الصرفي لتحقيق نفس المعادلة في قول البحرري:

وأرى السمين القدم حين تمضه

قطع القنا وترضه القضبان

ف (الكلام المختار «تمضه» من أمض، وقد حكى مضه، ويجوز أن يكون أبو عبادة
قال «تمضه» ليكون في وزن «ترضه»^(٢)).

ويبدو أن الخفض على الجوار^(٣) يدخل في هذا الضرب من العدول، لأن
الشاعر يخرج فيه عما يقتضيه الإعراب ليجانس بين صوت الكسرة وما سواها
كقول امرئ القيس:

كان ثبيراً في عرانيين وبله

كبير أناس في بجاد مزمل

وقول آخر:

كانها ضربت قدام أعينها

قطناً بمستحصد الأوتار محلوج

(١) رسالة الغفران: ص ٣٦٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٣٣٠.

(٣) انظر ما يجوز للشاعر. ص ١٤٥ - ١٤٦.

فقد خفض الأول «مزمّل» لجواره لـ «بجاد»، وحقه أن يكون رفعا لأنه نعت
لـ «كبير»، وخفض الثاني «مطلوجا» لجواره «الأوتار»، وحقه أن يكون نصبا لأنه من
نعت القطب^(١).

وبمثل ذلك أول الشيخ قول البحري:

نَمَمْنَا عَهْدُهُ لَمَّا نَمَمْنَا

نَمِيْمٌ سَجِيَّةٌ لَحْزٍ بِخَيْلٍ

فقد ذهب إلى أنه إن كان قاله كذلك «فهو جائز على الوجه الذي يسمى المجاورة»^(٢).

لكن الطريقة التي أشار بها إلى المجاورة وإلى قول الراجز: «صاحب قوم»، تنبئ
بأن ذوقه كان - لانتسابه إلى عصور المحدثين - يزهد في مثل هذا النوع من العدول رغم
منحاه التعجيبى، وذلك لإخلاله بالأقيسة دون أن تدفع إلى ذلك ضرورة، أما ما سواه من
أنواع العدول البلاغي، فقد جعل مجيئه بمعظم مظاهرها في متنه الشعري شاهداً على
أن مفهوم الضرورة الشعرية كما تصورها النحاة، أضيق من أن تفسر به كل أساليب
الخلق التي أثبت بها الشعراء استقلال لغة الشعر عن غيرها من أجناس القول.

٢ - العدول الاضطرابي: أخص بهذا المصطلح كل أنواع المخالفات النحوية
والصرفية والدلالية التي كان الشعراء يقدمون عليها لإقامة الوزن، دون أن يكون لها
أي معنى بياني يلحقها بمختلف ضروب العدول البلاغي الذي يأتي في الشعر وغيره
من أجناس الخطاب الأدبي.

ويوهم اطراد تداول المتأخرين مصطلح «ضرورة» للدلالة على هذه المخالفات
أن المفهوم العلمي لهذا المصطلح كان واضحاً ومستقراً، لكن تتبع الوصف العلمي
والنقدي للأساليب التي كان الشعراء يجترئون عليها يكشف عن أن تأويلات العلماء

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٦، حيث يشير القران إلى خفض على الجوار في هذا البيت وفي بيت امرئ
القيس السابق.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٥.

لها وأحكامهم عليها كانت تختلف، وتتعارض أحياناً تعارضاً يدل على اضطراب مفهوم العدول الشعري وعدم استقراره في الدرسين اللغوي والنقدي.

فسيبويه وطبقته كانوا ينظرون إلى مخالفة الأقيسة النحوية والصرفية باعتبارها استعمالات خاصة يحتملها الشعر، فتجوز فيه إذ ليس شيء يضطر إليه الشعراء إلا وهم يحاولون له وجهاً^(١).

ورغم تسليم هذه الطبقة من العلماء بأن الاضطراب يكون وراء الخروج إلى هذه الاستعمالات المغيرة لم يحصروا عددها، لأنهم كانوا يعلمون أن ما يجوز في الشعر أكثر^(٢) من أن يذكر كله، ولم يستعمل أغلبهم في وصفها مصطلح ضرورة، لأن هذا الاصطلاح لم يكن يدل لديهم على الاستعمالات التي كان الشعر يحتملها، فدلالته كانت مقصورة على وصف الغاية القصوى التي يبلغها التعارض بين الجملة النحوية الصرفية والجملة العروضية، فلا يكون للشعراء عنها مندوحة ومفر من الخروج عن الأقيسة والمعايير مجوزين لأنفسهم ما يعد خطأ مذموماً إذا جاء به الناثر.

ولم يخف هؤلاء العلماء استقباحهم بعض الأساليب التي يركبها الشعراء عند الاضطراب، لكنهم لم يجروا على تخطئتهم أو عد ذلك دليلاً على ضعف سلاتنهم، لأنه وإن دل من وجه على جورهم وتعسفهم فإنه من وجه آخر مؤنن^(٣) بسموهم وتعجز فهم، فمثلهم مثل «مجري الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام»^(٤).

لكن مثل هذا الاعتذار لم يكن ليقنع طبقة أخرى من العلماء لم تتردد في تخطئة سيبويه وسائر أهل العربية^(٥) من الكوفيين والبصريين الذي عدوا الشعراء دون غيرهم

(١) انظر الكتاب: ٣٢/١. (ما يحتمل الشعر).

(٢) نفسه.

(٣) الخصائص: ٣٩٢/٢ - ٣٩٣.

(٤) نفسه: ٣٩٢/٢.

(٥) ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ - ٢١ - ٢٣.

من الخطباء والكتاب أمراء الكلام، فخضعوا لسلطتهم وجعلوا يبحثون لأخطائهم عن وجوه تسوغها، ويتكلفون في تأويلها^(١) معترزين عنهم بأنهم كانوا يضطرون إلى ذلك لإقامة أوزان أشعارهم.

لقد أصبح متكلمو العربية لدى خصوم العدول الاضطرابي اثنين: أحدهما مصيب والآخر مخطئ، ولم يُستثنَ الشاعرُ من هذه القسمة الثنائية^(٢) لأن ابتعاده عن الصواب يعد وقوعاً ضمنياً في الخطأ، ولا يرفع عنه مذمة الخطأ اضطرابه إليه لإقامة الوزن، فالشعراء «يخطئون كما يخطئ الناس ويغلطون كما يغلطون، وكل الذي ذكره النحاة في إجازة ذلك والاحتجاج له جنس من التكلف، ولو صلح ذلك لصلح النصب موضع الخفض والمد موضع القصر...»^(٣).

ويتبين من الرجوع إلى بعض المصنفات النقدية المتقدمة أن نم الضرورات وعدها خطأ صريحاً لم يكونا مقصورين على الدرس اللغوي وحده، فالقراءة المتأنية لنقد الشعر تكشف عن أن قدامة عدّ من باب العيوب^(٤) كل ضروب العدول التي كان الشعراء يلجؤون إليها لإقامة الوزن أو خدمة القافية، كما يتبين من تعريفه الإخلال والحشو والتثليم والتنبيب والتغيير والتفصيل والمقلوب والمبتور.

ولم يفت العسكري^(٥) أن ينبه على أن هذا النوع من العدول عيب يشين الشعر كما يتبين من قوله: «ومن عيوب اللفظ ارتكاب الضرورات»، وكذا من قوله: «وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة».

(١) ذ. م الخطأ في الشعر: ص ٢٣.

(٢) انظر خزائن الأدب للبغدادي: ١٥/١، حيث الإشارة إلى أن إنكار ورود الضرورة في الشعر العربي رأي مخالف للإجماع.

(٣) ذم الخطأ في الشعر: ص ٢٣.

(٤) نقد الشعر: ص ٢٤٥.

(٥) انظر الصناعتين: ص ١١٤ و١٥٦، حيث يرد النصان اللاحقان.

ويتوسط بين الرأي الأول الذي كان يتساهل فيعتذر عن الشعراء ويجعل ما يجوز لهم أكثر من أن يحصى، وبين الرأي الثاني الذي كان يتشدد فيجعل الضرورات أخطاء مذمومة كأي استعمال يخالف أقيسة الكلام فيجانب الصواب، رأي ثالث سلّم أصحابه بأن الاضطرار يجيز للشعراء ما لا يجيزه لغيرهم، لكنهم لم يتركوا «ما يجوز للشاعر» الذي تعمدوا وصفه بمصطلح «الضرورة» بابًا مفتوحًا، أو حقلاً مهيعًا مستباحًا يأتي فيه الشعراء بكل ما يمليه عليهم هواهم الشعري، فقد صير هؤلاء العلماء ما كان لا يحصى من أساليب العدول أبوابًا محدودة العدد يوقع تعديدها في الخطأ المعيب، وجعلوا ما كان ينعت بالجائز والمحتمل استثناء لا يسمح للشاعر بأن يأتي منه إلا بما جوزوه له علميًا، فأصبح ما كانوا يستريحونه بجرأتهم الشعرية طريقًا ضيقًا سدته الأقيسة العلمية عليهم، إلا فسحة من بها النحاة عليهم من خلال عدهم العدول بابًا «من العلم لا يسع الشاعر جهله ولا يستغني عن معرفته، ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه، من استقامة قافية أو وزن بيت أو إصلاح إعراب»^(١).

لقد أصبحت الضرورة بهذا الرأي - حسنت أم قبحت - بُعدًا ثالثًا يكمل بعدي الصواب والخطأ في التصور العلمي النقدي للكتابة الشعرية، مقيدًا حرية الشعراء من جهة، وملزمًا من جهة ثانية النقاد بأن يحيطوا علمًا بحدوده إحاطة الشعراء بها حتى ينصفوهم ولا ينسبوهم إلى الخطأ جهلاً وظلمًا، لأن كثيرًا ممن كان يطلب الأدب ويأخذ نفسه بدراسة الكتب كان «إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه فيه تقديم أو تأخير أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب، أخذ في التشنيع عليه والطعن على عمله والإجماع على تخطئته، ولو نظر بعين الحق لعلم أن ذلك لا يخرج إلا من وجهين: إما أن يكون ذلك جائزًا لعل تغيبت عنه لم يبلغ النهاية من علمها وهو كذلك، وإما وهمه الذي لعله إن ينبه عليه عاد

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٢٣.

نظره ورجع عنه إلى الصواب... فليس للناظر في الأصول مع تأخره عن الإحاطة بسائر الفروع الهجوم على ما لعله جازع عند المتقدمين في العلم، الناظرين بعين الحق»^(١).

إلا أن الضبط العلمي لحدود الضرورات ظل رغم ذلك بعيداً عن أن يكون محكماً ونهائياً، لأن الخلاف حول صورها وتمييزها مما تكلمت به العرب في غير الشعر ظل قائماً بين العلماء، كاختلافهم في ترك نصب المنقوص في مثل قولهم: «رميت ناز وضربت غاز»، فهو «على رأي البصريين ضرورة وعند الكوفيين لغة»^(٢).

ولعل أهم ما أريك التصور العلمي للضرورة أن عثر الاضطراب الذي قيد به العلماء ركوبها، كان منعداً في غير قليل من الأشعار التي ركب فيها أصحابها الضرورة ولهم عنها مندوحة^(٣)، كقول القائل:

من كان لا يزعم أنني شاعرٌ

فیدن مني تنهه المزاجُ

فقد ذكر المازني أنه سمع الفراء ينشد هذا البيت ويقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعر، قال: «فقلت: وما الذي اضطره هنا وهو يمكنه أن يقول: فليدن مني...»^(٤).

وقد ذهب المتأخرون مذاهب مختلفة^(٥) في تفسير حمل كل عدول شعري على الضرورة رغم سلوك الشعراء في بعضه مسلك الاختيار^(٦) وعدم الاضطراب، ولعل أطرف هذه المذاهب قول ابن جني: «إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة، أنساً بها واعتياداً لها وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله:

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) خزنة الأدب للبغدادي: ١٥/١.

(٤) الخصائص: ٣٠٣/٣.

(٥) لخص البغدادي هذه المذاهب في شرحه لقول القائل: الحمار الجذع. خزنة الأدب: ١٥/١.

(٦) خزنة الأدب للبغدادي: ١٥/١.

قد أصبحت أم الخيار تدعي علي ذنباً كله لم أصنع

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن. وله نظائر^(١).

ويبدو أن اختيار النقاد والعلماء اصطلاحات أخرى كالرخص^(٢) في الشعر، و«ما يجوز فيه»، و«ما يحتمله»... للدلالة على مختلف أنواع العدول الشعري، كان هروباً من ضيق التصور النحوي للضرورة الذي لم يتردد بعض المتأخرين في عده مذهباً فاسداً^(٣).

أ - التصور النظري العام للضرورة لدى أبي العلاء: يتبين من دراسة أبعاد التصور العلاني للضرورة أنه كان صياغة مكتملة لكل التصورات العلمية والنقدية السابقة، فهو لا يجادل في كون الشعراء يصيبون ويخطئون^(٤) كما ذهب إلى ذلك ابن فارس^(٥)، لكن انتسابه إلى طبقة الشعراء كان يلزمه بأن يقدم رأي جمهور العلماء، مؤكداً «أن الشعراء ثلاثة: مصيب ومخطئ ومضطر»^(٦)، وأن مسلك الضرورة مسلك شعري ثالث يبتعد به الشاعر عن صورة الصواب، لكن دون أن يكون نك وقوعاً في الخطأ.

وقد كان من نتائج أسبقية اشتغاله بالشعر الذي جعله يرجع رأي الجمهور في الضرائر، أن تصوره النقدي لها كان أوسع من تصور علماء البصرة لها، وقد كان لميوله العلمية الكوفية أثر في عدم اعتداده بالصورة المعبودة التي حصرها البصريون، وتنبهه على أن غير قليل مما يعدونه ضرورة يحتمل أن يكون غير ذلك، فمخالفة

(١) الخصائص: ٣٠٤/٣.

(٢) العمدة: ٢٦٩/٢.

(٣) انظر خزانة البغدادي: ١٤/١.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ٢٠٤.

(٥) انظر ثم الخطأ في الشعر: ص ١٧ - ٢١، وما تقدم عن العدول الاضطرابي.

(٦) رسائله / عطية: ص ١٠٤.

المأثوف - إذا لم تكن خطأ - تعد لديه من باب الجائز، والجائز أنواع ثلاثة: عدول بلاغي يغلب في مختلف أجناس الكلام البليغ^(١)، وضرورات مقصورة على الشعر، ولغات قليلة الإستعمال لا علاقة لها بالاضطرار.

فك الإدغام وإظهار التضعيف في مثل قولهم: «أقللوا» بدلاً من أقلوا «جائز، إلا أنه ضرورة»^(٢)، وتخفيف مثل الطامئ «جائز من غير ضرورة»^(٣).

وقد تضيق المعرفة بتاريخ الاستعمال فتلتبس حقيقة الجائز ويختلف فيه، كحذف ألف الاستفهام في مثل قول البحري:

بلونا حالتيه وما تبالي

ضربت بنذي الفقار أو الرسوب

فالمعنى «أضربت» وهو على حذف ألف الاستفهام، وقد تردد مثله في شعره كثيراً، وبعض الناس لا يعده من الضرورات^(٤)، وكتسكين اللام في طلحات، و«إنما الوجه الحركة... وتسكين مثل هذا جائز بلا اختلاف، فبعض الناس يزعم أنه ضرورة في الشعر، ومنهم من يرى أنه جائز في الكلام»^(٥).

وتعد كثرة الاستعمال المخالف وقلته لدى الشيخ من أسباب التباس الضرورات باللغات، فحذف الياء في الشعر من مثل الوادي والنواحي مع التعريف بآل، قد كثر «حتى قيل أنها لغة للعرب»^(٦).

وتحريك الوسط في مثل صبح أو تسكينه في مثل سدس لإقامة الوزن قد يُتوهم ضرورة لقلّة ما يستعمل منهما، ولا فرق بين الحركة والتسكين فيهما، فكل «اسم على فُعل ساكن الأوسط فجائز فيه التحريك والتسكين، ولا يحسب ذلك من الضرورات، إلا

(١) انظر ما تقدم: (العدول البلاغي).

(٢) عبث الوليد: ص ٢٠٩.

(٣) نفسه: ص ٦١.

(٤) نفسه: ص ٦٣.

(٥) نفسه: ص ٦٨.

(٦) نفسه: ص ٢٢٩.

أن العادة تغلب على بعض الكلام فيكثر فيه التحريك أو السكون كقولهم: صُبِحَ ومُلِكَ، أكثر ما يستعمل بالتسكين، والضم جائز فيه، وقرأ عيسى بن عمر: «تبارك الذي بيده الملك»، و«أن موعدهم الصُّبْح». ومما غلب عليه التحريك التثنت والسدس^(١).

ولعل من أطرف مظاهر التباس الضرورة باللغة في الاستعمال الشعري ترخيم الكلمة بحذف آخرها كقولهم: «سعا» في سعاد، فهو «يوجد في النداء دون غيره، فإذا جاء في غير النداء فإنما تلك ضرورة»^(٢).

ويعد جمع الشاعر بين استعمالين مختلفين في نفس الشعر - في رأي الشيخ - من باب ما قد يلتبس، كقول ابن أبي حصينة:

كَلَاكَ اللّهُ مِنْ نَوْبِ اللَّيَالِي

فإنك تكلّ الأدب المضاعف

فهذا «يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون على معنى الاضطراب، والآخر أن يكون جمع بين لغتين، لغة من يخفف، ولغة من يحقق.

ويشبه ذلك في الجمع بين اللغتين قول لبيد الشاعر:

سقى قومي بني مجدٍ وأسقى

نميرًا والقبائل من هلال»^(٣)

أما إذا ارتفع اللبس في مثل ذلك وعُدَّ جمعًا بين اللغتين، فإنه يكون لدى الشيخ أقل مؤنة من الضرورة، ومنه قول البحري: (سكن لي إذا نأى ناء ليانا ...)، فقد «قال: نأى فاستعمله غير مقلوب، ثم قال: ناء فاستعمله مقلوبًا ... وهذا داخل في نوع مجيء الشعراء باللغتين في البيت الواحد، وهو دون الضرورة، كما أنهم يقولون: فعلتم فيسكنون الميم، ثم يقولون: فعلتم في إثر ذلك»^(٤).

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.

(٣) شرح ديوان أبي حصينة: ١٧٦/٢، وانظر البيت في: ١٦٩/١.

(٤) عبث الوليد: ص ٨٥.

وقد يستخلص من جعله استعمال اللغة القليلة أسلوباً دون الضرورة، أنه كان يجد الخروج إلى اللغات غير المشهورة أقرب إلى الصواب من الضرورات مطلقاً، لكن تتبع أحكامه على ما جاء به بعض الشعراء منها يكشف عن أنه لم يكن يسوغها في الشعر وغيره إلا عندما تكون بعيدة عن القبح، لتفاوتها في الحسن والرداءة.

فتسكين ياء المتكلم جائز في مثل قول أبي الطيب: (تعرض لي السحاب وقد قفلنا...)، لكن الأحسن في هذه الياء - لديه - «التحريك إذا لقيها ساكن، وليس الإسكان بضرورة، ولو كان الكلام منثوراً لكان الأحسن أن يقول تعرض لي السحاب، وإن معي السحاب...»^(١).

وتظير ذلك زيادة الألف قبل الهمزة في مثل قولهم الظماء والخطاء يريدون الظماء والخطاء، و«ذلك جائز إلا أن ترك المد أحسن، وهو في الشعر أسوغ منه في الكلام المنثور. وقد روي عن بعض القراء أنه كان يقرأ خطأ كبيراً بالمد ...»^(٢).

ولم يكن الشيخ بغريزته السليمة وحرصه على انسجام الجمل الشعرية ليسوغ استعمال اللغات الرديئة والقياس عليها، أو الاستشهاد بها على فصاحة المقيس عليها وجوازه في الكلام، لذا نجده يشكك في صحتها أو يختار إلحاقها على قبحها بالضرورات ليقيد استعمالها ويقتصره على الشعر دون سواه، كدخول ال على بعض الأعلام في مثل أم العمر وبنات الأوبر واليزيد بن الوليد، و«إنما الكلام أم عمرو ويزيد بن الوليد وابن أوبر لضرب من الكمأة... ولكن هذه مواضع ضرورات»^(٣) لا يقاس عليها ولا يحتاج بها.

وأقبح من ذلك لديه والصق بالضرورات دخولها على الأفعال في مثل «الحمار اليجدع»، و«ليس في قول الفرزدق حجة لدخول الألف واللام على الأفعال حيث قال:

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٣.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٥٥/٢.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٣٧. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٢/٢.

(ما أنت بالحكم الترضى حكومته...)، ولا في قول غيره: (... ومن بيته بي الشيخة اليتقصُّعُ)، لأن بعض الناس لا يرى هذه الرواية شيئاً، ومن زعم أنها صحيحة فإنما يحملها على الضرورة^(١).

ولم يستثن الشيخ من حكم الرفض ما لم يلحق بالضرورات، كنقل حركة الحرف عند الوقف عليه إلى ما جاوره في مثل «لم أضريه»، فقد «ذهب بعض الناس إلى أن هذا ليس بضرورة، وإن كان كما زعم فإنه قليل كقلة ما يستوحش منه الفصحاء»^(٢).

وإذا كان العلماء قد حصروا لائحة الاستعمالات المحمولة على الضرورة وعددها ليعرفها الشعراء والنقاد، فإن الحكم بركوب الشعراء إياها في بعض الاستعمالات يكون في رأي الشيخ غير يقيني، لأنها تكون احتمالية يقترن مجئها بنية الشاعر أو اعتقاد المتلقي، فقول أبي تمام مثلاً: (أقري السلام معرُفاً ومحصِّباً...) «يروى على وجوه أجودها واليقها باللفظ، أن يقال: «أقري السلام معرُفاً ومحصِّباً»، ويكون من قرأت على فلان السلام وأقرأته غيري، وتخفف الهمزة، فإن خففت للضرورة أثبت الياء في الخط، كأن القائل أراد أن يقول: أقري السلام، فخفف وبقيت الياء.

وإن كانت الهمزة خففت قبل أن يرام نظم الكلمة فلا ضرورة فيها، وينبغي أن يكتب: «أقر» بغير ياء لأنها في لغة من يقول قرى في وزن سقى ... ومن أنشد «أقر السلام معرُفاً ومحصِّباً» بكسر الراء والصاد، فالمعنى: أقر أيها الرجل السلام في حال تعريفك وتحصيك ... ومن أنشد «إقرا السلام» وجب أن يكسر الراء في معرُفاً والصاد في محصِّباً لأن المراد هو الإنسان القارئ ... ولو رويت «إقرا السلام معرُفاً ومحصِّباً» لجاز ذلك على بعد ... والكلام في إثبات الألف في «إقرا» مثله في إثبات الياء في «أقري»، إن كان خفف بعد النظم وجب أن يثبت، وإن كان التخفيف والكلمة منثورة حذفت الألف كما تحذف من قولك: اخش ...»^(٣).

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٨.

(٢) الصامل والشاحج: ٤٤٠ - ٤٤١.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٨/١ - ١٠.

ومثل هذا التأويل يضعف احتمالية الضرورة، لجعله الجزم بمجيئها مرهوناً بمعرفة الرسم الأصلي الذي خط به الشاعر الكلمة المعنية حتى تُعرف نيته اللغوية قبل النظم، وهو معيار صحيح من الوجهة النظرية، لكن الاحتكام الفعلي إليه يظل متعذراً إن لم يُعدَّ مستحيلاً.

ونظير ذلك في الاحتكام إلى النية تنوين تماضر ولعوب في قول أبي تمام: (فأبكي تماضراً ولعوباً)، فالأجود في رأي الشيخ «أن يكون تماضر ولعوب معرفتين صرفهما للضرورة، ولو جعلهما نكرتين لم يبعد ذلك»^(١).

وأقرب من ذلك إلى الإمكان الاحتكامُ إلى اعتقاد المتلقي وتأويله للبناء الصرفي النحوي للبيت كما هو الشأن في قول البحتري: (... لست امرأةً خاب ولا مثن كذب)، فقلوه: «مثن، يجوز أن يكون في موضع نصب ورفع وخفض، فإذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ فهو ضرورة عند سيبويه، ولغة عند الفراء ليس بضرورة، وإذا جعل مرفوعاً فلا ضرورة فيه، ويكون المعنى: ولا أنت مثن. وإن جعل في موضع خفض فهو على توهم الباء»^(٢).

ويتضح من مختلف النصوص النقدية التي تعرض فيها الشيخ للضرورات أنه كان يعدها أساليب خاصة بالشعر دون غيره من أجناس الكلام، لكنه استثنى الأمثال لأن المثل لديه «يجوز فيه ما يجوز في ضرورة الشعر، لأن استعماله يكثر»^(٣).

وإذا كان المنظوم دون سواه يحتمل أشياء^(٤) أطلقها^(٥) الشعراء لأنفسهم فلم يحاسبوا عليها خلافاً لغيرهم، فإن المسموح به من الضرورات لهم - في رأي الشيخ - ليس ما عدده النحاة واصطاحوا عليه، ولكن ما اصطالح عليه أهل النظام^(٦) أنفسهم.

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٥٩/١.

(٢) عيث الوليد: ص ٦٢.

(٣) نفسه: ص ١٩٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٦) نفسه: ص ٢٠٦.

ويسلك الشعراء عند ركوب الضرورات واحداً من مسلكين اثنين متميزين: أولهما خرق الأصل والخروج عنه إلى استعمال فرعي غير مألوف وهو المسلك الغالب، والثاني مخالفة المألوف بالعودة إلى الأصل أو التمسك به، وهو مسلك مناقض للأول لأن اعتبار الضرورة فيه يكون بالنظر إلى المخالفة باستعمال الأصل لا بالابتعاد عنه أو تغييره.

ويلزم من ذلك التسليم بوجود ضرورة أولى منسية أو تغير سابق لحق البناء اللغوي والطرد ثم كثر حتى صار أصلاً جليداً نسي معه الأصل الأول.

وقد علل الشيخ مثل هذا النسيان بأن الأشياء ليس ينبغي أن تجرى «على أصولها في كل الأوقات، فربما استعمل الشيء على ما يجب له في الأصل فقبح وأنكر»^(١)، إلا أن يضطر إليه الشاعر لإقامة الوزن فيكون للعودة إليه في الغالب حكم باقي الضرورات وإن خالفته في كونها ابتعاداً عن الأصول.

ومن ذلك قول عنتره: (... مني بمنزلة المحب المكرم)، فقد جاء باللفظ - في رأي الشيخ - على ما يجب في أحبيب، و«عامة الشعراء يقولون أحبيب فإذا صاروا إلى المفعول قالوا: محبوب... وقال بعض العلماء: لم يسمع بمحب إلا في بيت عنتره، وإن الذي قال أحبيب لا يجب عليه أن يقول محب، إلا أن العرب اختارت أحب في الفعل وقالت في المفعول محبوب»^(٢).

ومنه في رأي الشيخ «لَمْ»، «حذفت منه الألف لكثرة الاستعمال... ومما يجري مجرى لَمْ في الحذف قولهم: بَمْ أخذت كذا.

وإثبات الألف جائز في الضرورة، وإثباتها هو الأصل، قال وضاح اليمى: ... البيت، فالألف في «لما تثبت للضرورة...»^(٣).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٩.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٥ - ٣٢٦.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٢.

ويتبين من رد الشيخ على بعض كبار النحاة أنه - كالمقدمين من البصريين^(١) - أنه كان يرى اعتبار العودة إلى الأصل أقوى مما اختاره بعضهم في تفسير بعض الضرورات، كقول أبي علي الفارسي بزيادة الألف في ترضاها في قول الراجز: (ولا ترضاها ولا تملق)، فهو يرى أن هذه الألف اجتلبت وزيدت بعد الجزم «لأجل فتحة الراء»^(٢).

والاستعمال الأرجح - لديه - عند الاضطرار إلى الابتعاد عن الفرع / الأصل هو الأصل الأول نفسه، فبعض العلماء قد نهبوا إلى أن العلم المنادى إذا نون للضرورة لم يفارق الرفع، واختاروا^(٣) رواية «يا مطر» في بيت الأحوص:

سلام الله يا مطرُ عليها

وليس عليك يا مطرُ السلامُ

لكن الشيخ كان يرى أن المبني على الضم من الأعلام في النداء إذا «لحقته الضرورة فنون رجع إلى أصله وهو النصب»^(٤).

ويبدو هذا الربط بين الضرورة والعودة إلى الأصل غير منطقي بالقياس إلى المعيار العام الذي يجعل الضرورات خروجاً عنه، لكن الشيخ يجعل من التفريق بين الأصول القياسية وبين الاستعمالات الاستثنائية التي أثمرتها سلائق الفصحاء في الكلام المنثور تفسيراً يسوغ به عد مثل هذه العودة ضرورة، لأن تتبع كلامهم يكشف عن أنهم قد يختارون أن يتركوا الشيء الذي هو أصل في الكلمة فلا يستعملوه، كما رفضوا همزة الخابية وهي من خبأت، وكما قالوا (يرى فلم يستعملوا همزه إلا عند ضرورة كما قال الشاعر: ... بالبين عنك بهم يراك شانا)^(٥).

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢٤.

(٢) رسالة اللانكة: ص ٢١٩. وانظر الفصول والغايات: ص ١٢٤.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠/٤ - ٤١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

(٥) رسالة اللانكة: ص ٨٣.

فالقياص في مضارع رأى يرى لأنه لا يختلف عن مضارع نأى، ولا يوجد أي تعليل لقصر حذف الهمزة - أي عين الفعل - من المضارع على يرى دون غيره، و«أصلها أن تجيء فيه كما جاءت في قوله تعالى: «وهم ينهون عنه وينأون عنه»، ولكنها بعدت من موطنها فلم ترجع إليه إلا عند ضرورة...»^(١)، كما رجعت إليه في قول الشاعر: (... ومن يحيى في الأيام برأ ويسمع)، والفصحاء لا يقولون «ترأى» في المنثور، و«إنما يستعملونها في المنظوم لإقامة الوزن»^(٢).

ويتضح من اطراد إشارة الشيخ إلى علاقة الاضطرار بالوزن، أنه كان يعد صون هذا العنصر الشعري الإيقاعي من الكسر المسوغ الذي يهون الخروج عن المألوف، والإتيان بالمخالفات التي يجب أن تختص دون غيرها بمصطلح ضرورة.

لقد اعترف العلماء بأن بعض الشعراء القدامى كانوا يخرجون أحياناً عن الأقيسة لغير ضرورة، وأمام تردد الأشعار التي اختار فيها أصحابها غير مضطرين المخالفة والعدول، وجد المتأخرون من العلماء أنفسهم ملزمين بتوسيع مفهوم الضرورة، وتعريفها بأنها كل تغيير يقع في الشعر كان للشاعر مندوحة عنه أم لم يكن، وعدوا ربط ذلك بالاضطرار مذهباً فاسداً^(٣) مردوداً، لكن الشيخ - رغم انتسابه إلى طبقة الشعراء - كان ميالاً إلى أن يكون استعمال الضرورة مقترناً بإقامة الوزن وتجنب الكسر الإيقاعي، فالضرورة رغم جوازها للشعراء تعد لديه أشد مؤنة من استعمال اللغات القليلة، وأبعد منها عن طرف الصواب إن لم توصف بأنها قريبة من الخطأ، لذا نجده يفرق بين ثلاثة أنواع من التغييرات يمكن أن تلحق الكلام الشعري: أولها الزيادة التي قد يزيدها المتلقي غير العابئ بالزنة «للخزم على معنى الضرورة ليصل

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٩. وانظر في نفس الصفحة البيت الذي رد فيه الشاعر مضارع يرى إلى الأصل فقال: «يرأ» بالجزم.

(٢) نفسه: ص ٤٩٩.

(٣) خزائن البغدادي: ١٥/١.

كلامًا بكلام»^(١)، ولا مكان - لديه - لمثل هذا الاضطراب الدلالي في الشعر، لأنه يناقض مفهوم الضرورة التي يركبها الشاعر لإقامة الوزن لا لإفساده، كما هو الحال في زيادة ألف الاستفهام وواو العطف وفائه وغيرها من الحروف الفاردة «على الأبيات التامة وهي غنية عنها، ليعلم أنها استفهام أو معطوفة على ما قبلها من الأبيات»^(٢).

والثاني ما جذب إليه الوزن لتجنب الكسر والإخلال بإيقاع الأجزاء، وهو ما يستحق أن يوسم لديه بالضرورة لاختصاصه بالشعر دون النثر، وهو اختصاص يجعل الرجوع إلى ما تقتضيه قواعد اللغة غير مقدور عليه إلا بكسر البيت^(٣).

والثالث - وهو المشكل - مخالفة القاعدة دون أن يستدعي الوزن ذلك، كقول زهير من الطويل: (... سوايغ زغف لا تخرقها نبل)، فهذه - كما يوضح ذلك الشيخ - «زيادة بغير ضرورة، لأنه لو حذف الياء لم يضر بالبيت»^(٤).

وقد علل مجئ مثل هذه الزيادة في مثل الحواجيب والسوايغ والبواطيل والسواعيد، في جموع حاجب وسايغ وباطل وساعد، بأنه إدخال الياء للزوم الكسرة^(٥)، ورفض رأي من عد من النحاة هذه الزيادات ونظائرها في مثل درهم ودراهيم، من باب «الضرورة» التي يلتزمها الشاعر خشية النقص على الوزن وإن لم يكن استعمال غيرها مخلًا بالنظم، كما أنشدوا للهذلي: (أبييت على معاري فاخرات ...)، فزعموا أنه فتح الياء للضرورة، ولو قال على «معارٍ فاخرات» لم تخل بالبيت، وإنما كان تنقصه حركة لا يشعر بها في الغريزة^(٦).

(١) الفصول والغايات: ص ١٢٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٥، وانظر رسالة الغفران. ص ٣١٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٠.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٠٧.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٢٩.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

وهو يقصد مثل قول ابن جني مفسراً زيادة الألف في «تنوفى» التي جعلها السكري بناءً فات صاحب الكتاب: (والذي رويته...: (عقاب تنوف لا عقاب القواعل) ...، فإنه يجوز أن يكون ألف «تنوفى» إشباعاً للفتحة، لا سيما وقد رويناه «تنوف» مفتوحاً كما ترى، وتكون هذه الألف ملحقة مع الإشباع لإقامة الوزن، ألا تراها مقابلة لياء مفاعيلن، كما أن الألف في قوله: (ينباع من زفرى غضوب جسرة) إنما هي إشباع للفتحة طلباً لإقامة الوزن، ألا ترى أنه لو قال: «ينبع من زفرى» لصح الوزن، إلا أن فيه زحافاً هو الخزل، كما أنه لو قال: «تنوف» لكان الجزء مقبوضاً. فالإشباع إذاً في الموضوعين إنما هو مخافة الزحاف الذي مثله جائز^(١).

ويعود رفض الشيخ الصريح لتعليل ورود الضرورة لغير ضرورة بخشية النقص على الوزن بمزاحفته، إلى كونه تعليلاً يوهم بأن نقصان الزحاف مرفوض قبيح قبح النقصان المؤدي إلى كسر الوزن، لذا نجده يصف رأي من زعم أن قول الشاعر «معاري» في البيت المذكور حملة عليه كراهة الزحاف، بأنه (قول ينتقض لأن في هذه الطائفة أبياتاً كثيرة لا تخلو من زحاف، وكل قصيدة للعرب غيرها على هذا القري ... وقد روي عن الأصمعي أنه لم يسمع العرب تنشد إلا «أبيت على معار» بالتونين)^(٢).

فالزحافات تتفاوت من حيث القبح والحسن باختلاف الأوزان التي يرد فيها النقصان من أصل الوزن، ونقصان الحركة - بالعصب أو القبض أو غيرهما - الذي فسر النحاة بتجنبه ركوب الشاعر ضرورة الزيادة في مثل معاري وتنوفى نقصاناً لا تشعر به الغريزة^(٣)، ولا تعدم قصيدة من قصائد العرب والمحدثين إذا كانت على الوافر أو الطويل أن تجيء فيها مواضع كثيرة «قد حذفت منها الحركات، والأبيات قديمة في الغريزة»^(٤).

(١) الخصائص: ١٩٣/٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.

(٣) رسالة اللانكة: ص ٢١٢.

(٤) نفسه: ص ٢١٢.

ورغم نقض الشيخ رأي من زعم أن الضرورة التي لا يخل تركها بالوزن يَحْمِلُ عليها الزحاف المكروه، لا نجده يصرح بأي تعليل نقدي لهذا التغيير غير الاضطراري، لكن نعتة لبعض شواهده بأنها من المروي عن أهل الفصاحة^(١) المخالف لمذهب أهل القياس، وإشارته إلى أن المد لأجل الحركة لغة غير مشهورة، وإلى أن زيادة الواو في «أنظر» في قول الوليد بن يزيد: «... أنظور ما شأنهن» «يجب أن يكون من هذه اللغة»^(٢) وإن بدت لافتقار الزنة إليها على مذهب الخليل ضرورة، ينبئان بأنه كان يميل إلى عد الضرورة إذا لم تكن لإقامة الوزن لغة منسية، لأن الضرورات ابتعاد عن الصواب لا يسوغه إلا الهروب من الكسر المخل بالنظم.

لكن ما قد يشكل كونُ حكمه على مثل هذه الزيادات يتغير عندما تستعمل في الضرورة الصريحة فتولد أبنية يعدها الشيخ مستنكرة مرفوضة كمفتعال المستعمل اضطراراً في قول الشاعر: (... وعن شتم الرجال بمنترج) يريد «بمنترج»، وقد صرح بأنه لا يعتقد «أن شاعراً قوياً في الفصاحة يزيد مثل هذه الزيادات»^(٣).

ونظير ذلك في القبح لديه زيادتهم الألف بقولهم «العقرب» في العقرب، فهذا في رأيه «ردي» لأنه يخرج إلى بناء مرفوض، وإنما يجيء فعلاً في المضاعف^(٤)، لكن حكم الضرورة لديه ليس كحكم غيرها في الأبنية، فافتعالٌ يفتعل ومفتعل - وإن وردت في الشعر - أبنية مستنكرة، «وإنما يستعمل مثلها في الضرورة، فأما في عمود اللفظ فلا يجوز أن تقع»^(٥).

ويتبين من مقارنة هذين الموقفين المتعارضين في ظاهريهما أن رفضه لهذا النوع من التغيير، كان مصروحاً إلى ما كان منه يؤدي إلى توليد أبنية صرفية غير معروفة

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.

(٢) رسالة اللانكة: ص ٢٢٠.

(٣) نفسه: ص ٢١٨. وفيه: يريد مثل هذه الزيادات.

(٤) نفسه: ص ٢١٤ - ٢١٥.

(٥) نفسه: ص ٢١٧.

في العربية، أما ما وافق منه الأبنية المستعملة فالحق^(١) بها، فإن عدّه إياه من المروي عن الفصحاء رغم مخالفته للقياس دليلٌ ضمني على أنه كان يجده استعمالاً مقبولاً غير مستنكر.

ويستخلص من ذلك أن تصوره للضرورة يظل تابِعاً لعلاقة التغيير بالوزن، فإن كان لغير إقامته^(٢) وسلم البناء من القبح والرداءة رغم مخالفته لمذهب أهل القياس، فسيان لدى الشيخ إثباته باعتباره لغة مروية عن الفصحاء، أو تركه بالعودة إلى الاستعمال المألوف كما اختار الأصمعي رواية «معارٍ» بتنوين العوض وابن جني رواية «قنوف» بدون مد في البيتين المذكورين^(٣)، وإذا اقترن التغيير بالقبح والرداءة وكان لغير اضطرار رفضه كما رفض كل اللغات الرديئة، أما إذا كان هروباً من الكسر فإن الشيخ يقبله على رداًته لأن حكم الضرورة ليس كحكم غيرها^(٤)، لكنه لا يتردد في نم قبح الاستعمال والتنبيه على أنه مما لا يجوز أن يقع في عمود اللفظ عند أمن الكسر. فالضرورات في حقيقتها ابتعاد أسلوبِي عن معيار الصواب وإن لم ينعت بالخطأ، وإذا كان موقعها التأويلي بين طرفي الصواب والخطأ يتيح للشعراء ركوبها متى شاؤوا، فإن اختلاف أساليبها من حيث قربها النسبي من طرفي الصواب أو الخطأ يجعل ما يُقدمون عليه منها يتفاوت كثرةً وقلةً، بحسب حكم الطبع السليم المتأثر بموقعها منهما.

إن خروج الشاعر من المألوف إلى اللغات المنسية أخف مؤنة لدى الشيخ من ركوب الضرورة، لكن هذه اللغات إذا اتسمت بالرداءة صارت أشد مؤنة من الضرورات الخفيفة التي لا ينفر منها الطبع، أما إذا اقترن الاضطرار بالعدول إلى الاستعمالات الرديئة التي يُستَوْحَشُ منها، فإن الحد الفاصل ما بينها وبين الخطأ المعيب يصبح كالمعدوم.

(١) كإلحاق سواعيد وحواجيب بوزن قوارير.

(٢) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة عن النوع الثالث للتغيير.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة.

(٤) رسالة اللانكة: ص ٢١٧.

ويتبين من حرص الشيخ على التنبيه على قبجها في بعض الأشعار التي وقف عندها، أن جماليات الضرورة تعد أحد الأركان الهامة في تصويره للعدول الاضطرابي، وأن صون الجودة الشعرية لا يتأتى في رأيه من تبرئة النظم^(١) منها وتجنبها وإن جذب إليها الوزن^(٢)، ولكن من حُسْنِ ركوبها والفرار مما يقبح منها ويستنكر.

ولا يختص موضعُ في البيت دون آخر باحتمالها والتضرر منها، فالضرورات كما أوضح الشيخ تأتي صدرية وعجزية وحشوية^(٣) دون أن يكون لأي نوع منها فضل على الآخرَيْن.

ولا يشترط في ركوبها تفردا من أنواع التغيير الأخرى التي تلحق الشعر، فالبيت «من الموزون يجوز أن يجتمع فيه زحاف وخرم وحذف ملازم وضرورة شعر مع ذلك»^(٤)، ولا يكون ذلك مؤثراً في قيمتها الجمالية، لكنها تظل رغم ذلك رخصة وتساهلاً في استعمال القواعد لا يجوز أن يسرف فيه الشاعر، فيخل بجودة النظم من حيث يريد صونها وتقويتها.

والمعيار النقدي الوحيد لديه لتمييز سهلها المقبول من رديئها المستقبح هو مرجعية الاستعمال الاضطرابي وطبيعة التغيير الذي يلحقه بالكلمة.

إن وصف استعمال لغوي ما بأنه جائز إشارةً ضمنيةً إلى أنه أخف مؤنة من الضرورة، لكن الجواز لدى الشيخ لا يعني مطلقاً البراءة من القبح والرداءة، ومن ذلك وصلُّ ألفِ القطع في مثل قول الراجز: (إن لم أقاتل فالبسوني برقاً)، فهذا عند العلماء جائز كما يذكر هو نفسه، إلا أنه يستقبحه فلا يتردد في وصفه بالردي^(٥).

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٠.

(٢) نفسه: ص ١١٢.

(٣) نفسه: ص ١٣٠.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.

(٥) عبث الوليد: ص ١٤٩.

ويلزم من ذلك أن الضرورات التي تختص بكونها استعمالات لا تقبل إلا من الشعراء تكون معرضة للرداءة أكثر من الجائز، لأنها في أصلها النظري إخلال قبيح بقواعد اللغة خَفَّفَ قبحه مجيئه في الشعر كاستعمال إياك، فالقاعدة مجيئها مع الواو «إلا أن تستعمل بأن، كقولك: إياك أن تقوم... فإذا عدمت قبح عندهم الحذف إلا في ضرورة الشعر»^(١).

وقد يكون القبح خفياً في التغيير الجائز فتكون الضرورة سبباً في ترك الأحسن إلى ما دونه، كتنكير أبي تمام «الأنصار» في قوله: (...عند النزال كأنهم أنصار)، فقد شبه أنصاره بالأنصار، وحذف الألف واللام كما فعل ذلك في مواضع في غير هذا الموضع، إلا أن إثباتها أحسن لو أمكنه الوزن»^(٢).

ومثله حذف «أن» في قول أبي الطيب:

أقـر جـلـدي بـها عـلي فـلا

أقـدر حـتى المـمات أجـحـدها

والمراد: فلا أقدر أن أجحدها، و«إثباتها أحسن إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة»^(٣).

إن الشعر المجود يكون بما يعرض له من ضرورات مثل الحسناء لا تعدم ذاماً^(٤)، وقد تتسع المسافة بين العدول الاضطرابي وبين الأساليب الفصيحة فيسقط الشعر إلى رتبة الضعف والرداءة المفضوحة كتسكين آخر الفعل الماضي، فتأخر هذا الفعل «لم يجيء» إسكانه في شعر فصيح، وهو من الضرورات القبيحة، وقد أنشدوا شعراً ضعيفاً نسب إلى وضاح اليمى^(٥)، هو قوله: (... قد خلط بجلجلان)، فهذا في رأي

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٣/١

(٢) نفسه / نفسه: ١٧٨/٢

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٠. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢٧/٢

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٣٩

(٥) عبث الوليد: ص ١٤٨

الشيخ «كلام من الضعف على ما هو عليه. وبعضهم يروي: قد حُشِي، وهو أقل ضرورة لأن بعض العرب يُسَكِّنُ ياء الفعل الماضي إذا كانت البنية على فعل أو فُعِل»^(١). ويتبين من إشارته إلى أن قبح الضرورة في «حُشِي» أقل منه في «خُلِطَ»، أنه لم يكن ينظر إلى التغييرات الاضطرارية باعتبارها عيوباً متساوية، فالشاعر قد يتحرك داخل ما يعده العلماء مدرسياً باباً واحداً من أبواب^(٢) الاضطرار بين أساليب بنائية متعددة، متأثراً بقوة غريزته أو ضعفها، فيكون ذلك سبباً في سقوط الشعر نحو القبح المفرط أو ابتعاده عنه.

ويكشف هذا المعيار الذوقي الدقيق عن أن جماليات الضرورة لدى الشيخ كانت اللطف من أن تحيط بها تبويبات النحاة المدرسية، وإن بدت الاستعمالات في ظاهرها متشابهة كما يتضح من حديثه عن حذف الياء من آخر الكلمة في قول أبي عبادة: (..يختار من قلعيه ويمانه)، فقلوه: «يمانه» في رأي الشيخ «يجب أن يكون على حذف الياء، أراد: ويمانيه، وذلك رديء جداً لأن هذه الياء تثبت في الإضافة، وحذفها قليل في هذا الموضع، وقد أنشد سيبويه بيتاً [منسوباً] إلى خفاف بن ندبة، ويقال إنه مصنوع.... والبيت: (كنواح ريش حمامة نجدية...)، وحذف الياء في المضاف إلى الظاهر أحسن منه في المضاف إلى المضمَر، لأن الظاهر منفصل والمضمَر يجري مجرى ما هو من الاسم. فقلوه: «ويمانه» أقبح من قول القائل: «كنواح ريش»...»^(٣).

إن باب الضرورة في المفاضلة السابقة هو باب^(٤) حذف بعض حروف الكلمة، وحذف الياء أحد أساليبه الفرعية، وداخل هذا الأسلوب نفسه يتفاوت التغيير قبحاً ورداءة باختلاف نتيجته البنائية، ولا يشفع للشاعر فضله وتقدمه إذا اضطر فجاء بالمكروه المستقبح، فالضرورة مزلق فني قد تزل فيه أقدام الشاعر الفحل نفسه إذا لم يحترس من مضايقتها، فيقاربُ الخطأ الصريح.

(١) عبث الوليد: ص ١٤٨.

(٢) انظر تعداد القيراولي لهذه الأبواب في ما يجوز للشاعر.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٩٥.

ويرسم الشيخ بخبرته الشعرية الطريق إلى الاستعمال السليم للضرورات من خلال ثلاثة أصناف متميزة هي: الضرورة المقيسة، والمسموعة، والشاذة عن القياس والسماع^(١).

والمراد بالمسموعة لفظ الاستعمال الذي نَطَقَ به لإقامة الوزن شاعرٌ سابق مخالفًا المستعمل الشائع، ثم تردد في الشعر لدى اللاحقين حتى صار من المعروف وإن لم يفارقه حكم الاضطرار، وذلك مثل استعمال إياك^(٢) دون فصلها عن المفعول المنصوب بالواو في مثل قول الشاعر القديم: (فياك إياك المراء فإنه...)، وقول الشاعر المحدث: (انظر وإياك الهوى لا تمكن...).

وقد يكثر تردد مثل هذا الاستعمال المسموع في الشعر ويترد - كحذف ألف الاستفهام - فلا يعده بعض الناس من الضرورات^(٣).

ويلحق بالضرورات المسموعة كل ما يتعلق باستعمال الحروف^(٤) كتسكين الميم في «لِمَ» وإدخال «أَنْ» في جواب «كاد».

ويتحدد الفرق بين الصواب والقبح في الضرورة المسموعة لدى الشيخ بمعيارين: أولهما نسبة ورودها في أشعار الفصحاء كقطع ألف الوصل، فقد كثر في أشعار بعض المحدثين و«ربما وجد في شعر الفصحاء، وهو قليل في أشعار الجاهلية، وقد روى بيت قيس بن الخطيم: (إذا جاوز الاثنين سر فإنه)»^(٥).

والثاني وتيرة تردها في الأشعار اللاحقة، فإن نفرت منها غرائز الشعراء فندرت عُدَّتْ من الشاذ الذي يقبح المجيء به، كلفظة «قسورًا» في بيت منسوب إلى

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٤.

(٢) انظر خصوصية استعمالها في البيتين اللاحقين، في: ما يجوز للشاعر: ص ١٧٤، وذكرى حبيب / ش. د.

أبي تمام: ١٣/١.

(٣) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٦٣ و ١٥٦، (تسكين الميم في لِمَ، وإدخال أَنْ في جواب كاد).

(٥) عبث الوليد: ص ٨٣.

امرئ القيس يقول فيه صانعه: (.بصارمه يمشي كمشية قسورا)، فقد أنكر الشيخ حذف الهاء من «قسورة» «لأنه ليس بموضع الحذف، وقلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك»^(١).

وتختلف الضرورة المقيسة عن المسموعة بكونها قياساً فرعياً على استعمال اضطراري مُغيّر يخالف به الشعراء القياس المطرد أو السماع، كقياسهم - عند الاضطرار^(٢) - قصر الممدود ومد المقصور على أول استعمال اضطر فيه الشاعر الأول إلى إقامة الوزن بالقصر أو المد.

وتكون هذه الضرورة أحياناً قياساً على نظائر أصلية لا اضطرار فيها، كقياس أبي عباد «البُلد» على القرب في قوله: (... ونيء من البُلْد لم ينطبخ)، فالبُلْد «قليل في الاستعمال الأول ولكنه في القياس مطرد، يقال: «بليد بَيْنُ البُلْد» كما يقال: «عظيم بَيْنُ العُظْم» و«قريب بَيْنُ القُرْب»، وهو كثيرٌ إلا أن المستعمل هو الذي يجب أن يتبع، ولا بأس أن يقيس الشاعر في الضرورة ما قل على ما كثر»^(٣)، كما قاس بشار «الغزلي» على نظائره^(٤) من فعلى كالجزمى والوكرى وهي كثيرة.

وقد يُفْتَرَضُ الشُّبُه عند الاضطرار فيقاس الاستعمال المخالف على غير نظير، كإدخال «أن» على جواب «كاد» تشبيهاً^(٥) لها بعسى، والصواب الحذف.

وكشأن جل الاستعمالات القياسية، تُعَدُّ الضرورةُ المقيسة الطريق الأسهل إلى التغييرات اللغوية التي يلجأ إليها الشعراء لإقامة الوزن وتجنب الكسر العروضي، ولعل أدل الصور على رحابة حقل هذا النوع من الضرورات كونُ الشاعر يستطيع ركوبها في خفاء، بمجرد خروجه إلى قياس آخر يجمع بين صحته في بابه ومخالفتها

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٢.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٤٦ و ٩٩، حيث يشير القيرواني إلى قصر الممدود ومد المقصور.

(٣) عبث الوليد: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ص ٧٨.

(٥) ما يجوز للشاعر: ص ١٥٦.

القياسَ الأصوب، كجمع فاعلة وفاعل - إذا كان للمؤنث أو لغير العاقل - على فُعَال، والقياسُ جمعها على فواعل وفُعُل، و«إذا جاء فُعَال في المؤنث أو ما جرى مجراه من غير ذوي العقول حسب من الضرورات»^(١).

لكن الشيخ يحذر من أن ما يسمح به القياس أو يوجبه قد يوقع في القبح المفرط إذا لم يتفاده الشاعر بالتصرف في نتيجته، كما يتبين من استضعافه تخفيف الهمزة في قول البحتري: (... لَمَّا كَانَ غَرُورًا أَنْ أَلُومَ وَتَكَرَّمَا)، فقوله «أَلُوم» ضربٌ من تخفيف الهمزة ردئٌ لأنه يريد «أَلُومٌ»، وهذا إذا خفف عند سيبويه وجب أن يقال: «أَلَمَ» فتنتقل حركة الهمزة إلى اللام وتُحذف، وكذلك يقولون: «الناقة تَرَمُ ولدها» يريدون «تَرَأَمُ»... فأما قولهم «أَلُوم» في معنى «أَلُوم» فردي وإن كان القياس يوجبه^(٢).

أما الضرورة الشاذة عن السمع والقياس، فيقصد بها كل التغييرات القبيحة التي كشفت قلتها وتجنب الشعراء اللجوء إليها عن أن الغريزة اهتدت إلى أنها ليست إلا شواذًا، ونوادِرَ يجوز أن يكون قد نطق بها أو أنشدها عند الرواية غير الفصيح، فغَيَّرَهَا بطبعه الردي^(٣)، كما يجوز أن تكون سُمِعَت من بعض فحول الشعراء أنفسهم، كسكين فتحة لام الفعل في «سَلَفَ» في قول الأخطل: (وما كل مغبون إذا سَلَفَ صفقة...)، وك تخفيف ياء النسب في حشو البيت، فمثل ذلك لدى الشيخ من القليل المرفوض الذي يجيء في أشعارٍ شاذة^(٤)، فلا يُحتج به^(٥) في الدرس اللغوي ككل الشواذ ولا يُعتد^(٦)، ولا تقاس عليه الضرورات ولو كان مما نطق به الفحول، كحذف الحروف الأصول في مثل قول ليبيد: (درس المنا بمتالع فأبان...) يريد المنازل، وكقول

(١) عبث الوليد: ص ٨٨.

(٢) نفسه: ص ٢١٠.

(٣) رسالة اللاتكة: ص ٢١٨.

(٤) عبث الوليد: ص ٩٦.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣١١ - ٣١٢.

(٦) رسالة اللاتكة: ص ٢١٤ - ٢١٥.

أبي دؤاد: (.. فكانما تنفي سناكبها حبا) يريد حباحبا، فهذا في رأي الشيخ «شاذ لا ينبغي أن يُجعل أصلاً يرجع إليه»^(١).

ويلزم من هذه الأحكام الراضية للشذوذ، أن هذا القسم الثالث من أقسام الضرورة كان في معظمه مُؤلّداً من حقل الضرورات المسموعة التي نفرت منها الغرائز فجفاها الشعراء لفظاً وقياساً، أما ما استخفه الطبع منها واستسهله فقد صار أصلاً لجل الضرورات المقيسة التي ركبها الشعراء.

إن حرص الشيخ على أن تظل الضرورة قريبة من الصواب وبعيدة ما أمكن عن القبيح الصريح، يجعلها أسلوباً مثل باقي الأساليب التي يتأرجح فيها الاستعمال الشعري بين كونه مقبولاً وبين شبهة العيب كالزحاف وبعض عيوب الفافية، ويحدث أحيانا أن يكون تخلص الشاعر من أحدها مقترناً بلزوم وقوعه في الآخر كاقتران إثبات الألف واللام في بعض الأبنية بالوقوع في عيب الاعتماد في الطويل الثالث، واقتران تجنب هذا العيب بإضعاف الكلام بحذفهما كما لاحظ الشيخ في قول أبي الطيب المتنبي:

مَنْى كُنْ لِيّ أَنْ المَشِيب خَضَاب

فِيخْفَى بِتَبْيِيزِ القُرُونِ شَبَاب

فلو «أن هذا الكلام في غير الشعر لكان أحسنَ من حذف الألف واللام من «شباب» أن تثبتا فيه، لأنه مُضَاهٍ لقوله المشيب، وكانت العرب في الجاهلية إذا اتفق لها مثلُ ذلك أثرت دخول الألف واللام وإن قَبِحَ في السمع، وأكثر ما يجيء في شعر امرئ القيس، فمنه قوله (... كَشَفْتُ إِذَا مَا اسود وجه الجبان)، فقد أساءت الألف واللامُ حالَ الرِّزَةِ عند السامع وأثرها قاتلُ البيت على الحذف، ولو حَذَفَ لكان الحذفُ

(١) رسالة اللانكة: ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

أحسنَ في الغريزة، ولكن دخول الألف واللام أثبت في تمكين اللفظ. وكذلك قوله: (... نزلت إليه قائماً بالحضيض)، أدخل الألف واللام وحذفها أحسنَ في السمع^(١).

والمقارنة بين الاستعمالين صريحة الدلالة على أن الشيخ كان يجد عيب إضعاف البناء اللفظي أخف من عيب الإيقاع، وقد سبقت الإشارة إلى أنه لم يتردد في وصف بعض ضرورات امرئ القيس بأنها عيب شنيع^(٢) عندما وجدها مفرطة في القبح.

ويتبين من رفضه تعليل النحاة التغيير الاضطرابي في مثل قول الشاعر: «أبيت على معالي فاخرات»، بأنه ضرورة يلتزمها الشاعر خشية النقص على الوزن وإن لم يكن استعمال غيرها مخطئاً به^(٣)، أنه كان يعد الزحاف الحسن أخف على الغريزة من كونه مفتقراً إلى ضرورة تخلص البناء منه، غير أنه لم يبدُ ميلاً إلى الإفصاح عن حكمه الدقيق على الضرورة المستبعدة عند ما يكون النقص على الوزن موقفاً في زحاف ينفر منه الحس الشعري.

لقد نبه ابن جني على أن زيادة الألف بعد باء الفعل «ينبع» في قوله: (ينباع من زفرى غضوب جسرة...) إنما هي إشباع للفتحة طلباً لإقامة الوزن^(٤)، وذكر أنه لو قال: «ينبع من زفرى» لصح الوزن إلا أن فيه زحافاً هو الخزل، والخزل زحاف مزدوج قبيح يصح الوزن به ويتركه، لكنه في اصطلاح ابن جني لا يستقيم إلا إذا برئ منه، وركوب الضرورة في رأيه إنما كان للتخلص من قبحه.

أما الشيخ فلم يكن يرى في هذا الزحاف رغم قبحه ما يستدعي ركوبها، فقد عرفه بأنه «في الكامل سقوط الرابع من الجزء بعد الإضمار كما قال تائب شراً: (والدم

(١) اللامع العزبي / للوضح: ورقة ١٤٨. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢١٣/١. وفيه: «المشيب» عوض «البياض».

(٢) انظر رسالة الدواوين: ٢٢/١، حيث قوله عن بائته: «... وقد شنعها بعيب لم يخلها في الزمن من ريب، وذلك قوله: فظل لنا يوم قصير بنعمة فقل في مقبل نحسه متغيب. فمن رواه خفضاً فهو ضرورة قبيحة ما أباحتها للقاتل مبيحة...».

(٣) رسالة للملائكة: ص ٢١٢، انظر ما تقدم عن النوع الثالث للتغيير.

(٤) الخصائص: ١٩٣/٣. وانظر ما تقدم.

يجري بينهم كالجدول)..^(١)، ورغم أن تشديد ميم الدم ضرورة يخلص منه أثر الشيخ السكوت عن ضرورة التشديد، وكأنه كان يعد قبح بعض الزحافات أخف من رداعتها، إذا اشتدت كما اشتدت في قول أبي عبادَةَ هارياً من قبح كف الطويل إلى ضرورة أقبح منه: (وقائلة والدمُ يصبغ دمعها...)، فتشديد الدم في رأي الشيخ «رديء جداً، ولو كان قافية كان أسهل لأنهم يقفون على تشديد المخفف»^(٢)، وتخفيفه يحدث في البيت «زحافاً لم تجر عادة المحدثين بمثله»^(٣) هو الكف، لكن مجيء هذا الزحاف في مثل قول امرئ القيس: (ألا رب يوم لك منهن صالح ...) يهونه ويجعله - لديه - رغم قبحه أخف من ركوب الضرورة القبيحة.

ويكون الزحاف القبيح أهون منها أيضاً إذا أتى به الشاعر المحدث - كالقدماء - وأكثر منه في نظمه، كالقبض في قول أبي عبادَةَ في إحدى قصائده: «مأووفة»، والقياس لدى الشيخ (مَوْوُفَة ولو جيء به على الأصل ففيل: «مأوُوفة» لكان جائزاً عند بعض الناس، لأنهم قد حكوا: مسكٌ مذوُوف وثوبٌ مصوُون ولو قال: «مَوْوُوفة» على ما يوجب القياس لكان سائئاً في الوزن. وقد استعمل أبو عبادَةَ مثل هذا الزحاف كثيراً، وهو نوع منه يقال له القبض^(٤)).

فورود الزحافات القبيحة في بعض الأشعار القديمة وإن قلت يعتبر لديه مُسوَّغاً لتقديمها على الضرورات المستقبحة، أما إذا فقدت أو ندر استعمالها فإنها تصبح هي والضرورة القبيحة على درجة واحدة من الرداءة فتجوزان دون ترجيح إحداها على الأخرى، كإنشاد قول القائل من الوافر: (أري عيني ما لم ترياها..) بالنقص (إذا

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٢. وانظر رسائله / عطية: ص ١١٦.

(٢) عبث الوليد: ص ١٢٠.

(٣) نفسه: ص ١٢٠.

(٤) عبث الوليد: ص ٧٦. وانظر ديوانه: ٤٥٥/١، حيث حلت ماقونة محل مأووفة:

ومن أبرح الأشجان إبراحٌ وجُدينا ×× على مَعِدِ ماقونة وققاج.

لم تهمز «ترأياه»^(١)، فقد أنشده ابن مسعدة «(ترياه» بالتخفيف على أنه منقوص)^(٢)، لكن الشيخ ينبه على أن الأخفش كان يجيز أن يكون الشاعر قد همز، فَرَدَّ «ترى» إلى أصلها كما قال الآخر: «ومن يَحْيِي في الأيام يَرَأَ ويسمع»^(٣)، فعَوَّضَ قبح الزحاف المزدوج في الوافر بضرورة الرد إلى الأصل.

ومثل ذلك في هذا الوزن قول المغيرة: (كأن سمحاق الغرقى فيها ...)، فالمعروف الغرقى بدون مد، «فإن حمل بيت المغيرة على هذا فهو منقوص، وقد يجوز أن تزداد فيه ياء للضرورة كما زيدت في التوابيل والسواعيد»^(٤).

لقد فضل الشيخ استعمال الخزل في الكامل على الإتيان بالضرورة، وجوز في الوافر إحداث النقص أو التخلص منه بركوبها، ولم يقدم أي تعليل إيقاعي صريح لتجويزه إياها في الوافر المنقوص وسكوته عنها في الكامل المخزول، وهذان الزحافان في القبح كغيرهما من الزحافات المزدوجة، إلا أن في مقارنته بين العقل والنقص وبين الوقص والخزل، وتنبهه على «أن هذين في الكامل أكثر في شعر العرب من دينك في الوافر»^(٥)، تلميحاً إلى أن الخزل أقل قبحاً في الغريزة من النقص، وهو ما يفسر استغناء أبياته عن الضرورات واحتمال أبيات النقص لها، أما الصورة الثالثة^(٦) لتراجع عيوب الإيقاع والضرورة فهي التي تكون فيها هذه الأخيرة كالمفتقر إليها في البناء رغم أن تركها لا يكسر الوزن، ويلمح الشيخ إليها في إشارته إلى زيادتهم الياء في سواعيد للضرورة كقول الشاعر: (وسواعيد يخلتين اختلاء...)، فالمعاقبة بين سابع

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٨.

(٢) رسائله / عطية: ص ١١٤.

(٣) نفسه: ص ١١٤.

(٤) نفسه: ص ١١٥. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.

(٥) رسائله / عطية: ص ١١٦.

(٦) الصورة الأولى هي التي يكون فيها الزحاف أرجح من الضرورة، والثانية يكونان فيها متكافئين في الرذاعة والثالثة ترجح فيها الضرورة.

فاعلاتن وثاني مستفَع لن في الخفيف تمنع سقوط الحرفين بالكف والخبن معاً لتجنب ثقل توالي المتحركات، وإن كان ذلك لا يعد كسراً، ولما جاءت مستفَع لن في الصدر مخبونة صارت زيادة الياء في سوا عِيد ضرورية للتخلص من الكف، لأن خشية النقص على الوزن التي قد تجيز ركوب الضرورة تكون أشد إذا أتى في موضعين واقترن بالثقل والقبح.

وقد أعلن الشيخ ميله النقدي الصريح إلى ترجيح الضرورة المقبولة والمحتملة على الزحاف المستقبح، عندما ذكر أن لفظة شعوب «اسم للمنية معرفة لا يدخلها الألف واللام، ولا تنصرف إلا في الضرورة»^(١) كما في قول الدؤلي من المتقارب: (ومن تدع يوماً شعوب يجيها)، فترك «صرفها يؤدي إلى زحاف تنكره الغريزة، وإن صرفت ذهب الزحاف»^(٢).

ونخلص من هذا التتبع للدلالات الاستعمالية والجمالية للضرورة في التصور النقدي العلائي إلى أن مفهومها يظل مقترناً لديه بمدى حاجة الوزن إلى الإقامة، فإن خالف الشاعر المألوف بالخروج إلى اللغات الغربية القليلة أو المنسية لم يحمل التغيير على الضرورة، وعد أقل مؤنة منها إلا يكون صريح الردأة، فإن لم تكن له مرجعية لغوية وكان لإقامة الوزن وتجنب الكسر حسب ضرورة صريحة، أما إذا لم يكن لتجنبه وكان للشاعر عنه مندوحة عد تغييراً اختيارياً وحسب من اللغات لا الضرورات إلا أن يكون خشية النقص على الوزن بزحاف، فيلحق بالتغيير الاختياري إذا كان النقصان خفياً لا تشعر به الغريزة، ويقدم الزحاف البين عليه إذا استعمل - أي التغيير - على قلة، فإن قل استعماله هذا الزحاف البين استوى قبحه وقبح الضرورة وجازاً جميعاً، فإن اشتد قبح النقصان بالزحاف رجحت الضرورة.

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٣٦.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٣٧. لا يقصد الشيخ أن القبض يقبح في المتقارب مطلقاً، وإنما المقصود أنه يودي في هذا الجزء إلى قبح الاعتماد.

ب - حقول الاضطراب والمخالفة لدى أبي العلاء: بين التصورات الخاصة والإنجاز.

إذا نحن استثنينا العدول البلاغي الذي حرص فيه الشيخ على أن يكون كشأنه في كل أجناس القول محسنًا للكلام الشعري، بعيدًا عن المعازلة والشذوذ والتلبيس والإخلال بالمعنى، فإن باقي ضروب المخالفة والتغيير في أشعاره تظل متأرجحة بين طرفين اثنين يتقاربان أحيانًا أو يتداخلان: طرف الاستعمال اللغوي الجائز وطرف الضرورة الصريحة.

ويمكن - اعتمادًا على مختلف أحكامه المذكورة على الاستعمالات المخالفة للمألوف - أن نفرق مبدئيًا بين حقائق هذه الاستعمالات في شعره بالنظر إلى مدى افتقار الوزن إليها، فما لم يكن لإقامته يعد من الاستعمالات التي كان الشاعر يخرج إليها باعتبارها لغات اختيارية جائزة لا علاقة لها بالاضطراب، كبداله النون من عين يعطوا في قوله:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا

يظللهم ما ظل ينبت الخ^(١)

أما ما جاء به لتجنب الكسر وإقامة الوزن أو الفرار من النقصان القبيح فيعد ضرورة صريحة، ككل المخالفات اللغوية التي صرح هو نفسه في شرحه لبعض أشعاره بأنه عدل إليها مضطرًا^(٢).

وقد يجمع الاستعمال بين كونه لغة جائزة لدى بعضهم وبين إقامته للوزن فيلتبس بالضرورة فيحمل عليها أو على اللغات المسموعة أو على التوسع.

وسواء كانت المخالفة في أشعاره لغة مجوزة أم ضرورة صريحة جذبه إليها الوزن، يظل معيار الاستعمال المخالف وشرطه لديه المحافظة على الانسجام الشعري

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٦٠٦.

(٢) انظر مثلاً ضوء السقط: ورقة ٤ أ / تحقيق: ص ٨، حيث قوله يقصد نفسه: «وسكن ياء اللوامي للضرورة». وانظر: ورقة ٧ ب / تحقيق: ص ١٨.

وجمالياته، بالبعد عن القبح والرداءة والأبنية المنكرة والشاذة وكل ما يخل بالفصاحة الشعرية ويضعفها.

لقد جعل الشيخ من مظاهر شاعرية أبي الطيب قدرته على الفرار «من الضرورة وإن جذبه إليها الوزن»^(١)، لكنه كان مقتنعاً - ثقة منه في غريزة صفيه^(٢) - هذا - بأن هذه القدرة كانت من بين ما انفرد به دون كل الشعراء في موزونه المعجز^(٣)، لأن المبالغة في الفرار من الضرورات وتبرئة الشعر منها لا يمكن أن تتأتى إلا بالوقوع في التكلف المكروه وتعطيل فاعلية الغريزة، كما أوضح ذلك الشيخ نفسه في انتقاده لشعر صديقه البصري^(٤)، وركوبه الضرورات في مختلف أشعاره غير مسرف ولا مفرط، شاهدٌ على أنه كان يعدها إذا جذبت إليها الغريزة السليمة لحمه لا يستغني عنها النسيج الشعري.

ويتبين من تتبع الضرورات والمخالفات الأسلوبية في دواوينه أنها تُردُّ إلى واحد من الحقول اللغوية الآتية: الحقل الصرفي والحقل النحوي والحقل الدلالي وحقل القافية.

● **الحقل الصرفي:** يعد التصريف في اللغة العربية بأنواعه الخمسة^(٥) وفروعها الركن الذي تصاغ به جل الألفاظ التي تعبر عن المعاني من خلال الزيادة في حروف الكلمة وحركاتها، أو النقصان منها أو قلبها أو نقلها أو تغيير رتب أصوات جنزرها الاشتقاقي.

ولا تختلف ضرورات الحقل الصرفي ومخالفاته عن ذلك إلا في كون الشاعر لا يراعي فيها قوانينها الصرفية المعيارية واستعمالاتها القياسية المألوفة، أي أنها نوع من التصريف يزداد في الشعر تعسفاً على التصريف الأصلي.

(١) رسائله / عطية: ص ١١٢.

(٢) المقصود أبي الطيب المتنبي. انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٣) انظر دلالة تسمية أبي العلاء أحد كتبه بمعجز أحمد: ما تقدم: ٤١/٢.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٠.

(٥) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٣٤، حيث يذكر تصريف الزيادة والنقصان والقلب والنقل والتغيير.

إن العدول الصرفي في الشعر تغيير في زنة الكلمة وصورتها اللفظية يحدثه الشاعر بتغيير أحوال الحركات والحروف غير الإعرابية، وبإحلال زنة أخرى محل الزنة الصرفية الأصلية المألوفة، أو بما يشبه النحت، دون أن يكون ذلك مقترناً بقاعدة لغوية مطردة.

■ **التغيير الحركي:** نقصد بهذا النوع من التغيير ما يلحق الحركات عند الاضطراب، والمقصود بالحركات هنا كل الصوائت القصيرة غير الإعرابية وغير البنائية التي تلازم أبنية الكلمات أو تلحقها أو تختفي منها، فتغيرها وفقاً لأحكام لغوية تداولية يفرضها السماع أو القياس.

والمشهور في باب الضرورات والرخص الشعرية أن من بين ما يجوز للشاعر عند الاضطراب تسكين المتحرك وتحريك الساكن، لكن ذلك لم يقيد - لدى كثير من العلماء - بالتحذير من الخروج إلى القبح والرداءة في بعض الاستعمالات، من خلال التنبيه على تفاوت مستويات هذا الضرب من العدول الصرفي واختلاف تأثيرها في جماليات الشعر رغم تشابهها الظاهري.

وخلافاً لذلك نجد الشيخ حريصاً على التنبيه على هذا التفاوت كلما تعرض لهذا النوع من العدول في مصنفاته، وإن لم يكن قد خصص فيها باباً مدرسياً للضرورات. فتحريك^(١) الوسيط لإقامة الوزن في مثل الدُّبْس والوَضْم والرتْكَ والخَفْق، وكذا تسكينه في مثل طُرْفَة، وما أشبه ذلك من تصرف في أحوال الحركات بالتشديد والتخفيف والنقل والقلب والاتباع والإشباع، مخالفاتٌ أسلوبية تجوز في رأيه لكل الشعراء، لكنه يحذر ضمناً مما قد يصاحب ذلك من قبح ورداءة إذا أطلق الاستعمال ولم يقيد بقبول الغريزة الصافية له.

(١) رسالة الغفران: ص ١٦١. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٨/٢.

لقد عاب الشيخ على أبي عبادة تسكين راء طرفة في قوله: (وكذاك طَرْفَة حين أوجس ضربة...)، وعد ذلك مما «ليس يحسن، لأن الثقات من أهل العلم يقولون في التسمية طَرْفَة واحد الطرفاء وتغيير الاسم بالتصغير أحسن من هذا التسكين»^(١) في رأيه، كما يشهد على ذلك قول بعضهم في إنشاد البيت: (وكذا طريفة حين أوجس ضربة ...)، لأنه يخلص من ثقل تسكين المفتوح^(٢).

لكننا نجده في الدرعيات^(٣) مثلاً يخالف هذا الحكم فيسكن غين ثغب المفتوحة في قوله:

كسابياء السقبِ أو سافيا
ء الثُغْب في يوم صبا مرهم
وقوله:

يا ثغْبَ وادينَا سلمت من ثغب
كما سكن الوسط المفتوح في الثغب والسغب في قوله:
أردى ظماء السمر همت بالثغْب
وردُ سغبان السيوف بالسغْب

وسواء اعتُبرَ هذا التسكين ضرورة كما اعتقد بعض العلماء^(٤)، أو مخالفة للمألوف بالخروج من الفتح الغالب على وسط تلك الكلمات إلى التسكين على قلته، فإن ما يسوغه التسكين رغم مجيئه في المفتوح كونُ الغين من حروف الحلق، وقد ذكر الخوارزمي أن بعض العلماء يذهبون إلى أن حرف الحلق «إذا وقع في مقابلة العين، فإنه في الكثير يجوز فيه التحريك والتسكين، ونظيره نَهْر ونَهَر وصَخْر وصَخَر وشَعَر وشَعِر والشَّامُ والشَّامُ»^(٥).

(١) عبث الوليد: ص ١٨٦.

(٢) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٨٢، حيث الإشارة إلى ثقل تسكين المفتوح.

(٣) انظر أبيات الدرعيات اللاحقة في الشروح: على التوالي: ص ١٧٥٢، ١٨٦٨، ١٨٦٩.

(٤) انظر التنوير: ١٥٠/٢.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٧٠.

وقد أوماً الشيخ إلى أخذه بهذا الرأي عندما ذكر أن «عند أهل الكوفة أن الاسم الثلاثي المفتوح الأول إذا كان أوسطه حرفاً من حروف الحلق الستة جاز فيه التحريك»^(١)، وتخصيصه المفتوح الأول بالذكر تنبيهاً على أن التحريك في غيره قبيح، لكنه رغم ربطه إياه بحروف الحلق يستثني من حكم الجواز همزة الشأم التي سيشير الخوارزمي بعده إلى جواز تحريكها.

ولم يفت الشيخ أن هميان بن قحافة حرك الشأم في رجز له، لكن ذلك في رأيه «قليل مفقود»^(٢)، وفقدانه دليل على أن غرائز الفصحاء كانت تستقبحه.

أما إذا لم تكن عين الكلمة المفتوحة حرفاً حلقياً فإن الفتح - لدى الشيخ - يكون حالاً صرفية وحيدة يقبح تغييرها بالتسكين، وقد عاب على بشار إيساعته النظم بتسكين وسط لفظة السبد في شعر له «لأن تسكين الفتحة غير معروف»^(٣).

ولا يعد أبو العلاء تسكين عين الفعل الماضي في قول الأخطل: (وما كل مغبون إذا سلف صفقة...)، وقول غيره: (... أبي من تراب خلقه الله أدما)، «لأن هذه شواذ»^(٤).

وفراراً من قبح مثل ذلك الشذوذ نجده يقصر تسكين وسط الكلمة الثلاثية في شعره - إذا جاء من غير حروف الحلق - على ما كان مكسوراً أو مضموماً، سواء جاء ذلك في اسم كقوله:

ولو أنها اضححت لكعب حقيبة

لأروى الفتى النُمري من غير تسال

«فالنسوب إلى النمر نمري، ونحوه دولي في المنسوب إلى الدئل، إلا أن أبا العلاء سكنه ثم نسب إليه»^(٥)، أم جاء في فعل كقوله:

(١) عبث الوليد: ص ٢١٥.

(٢) نفسه: ص ٢١٥.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١١.

(٤) نفسه: ص ٣١١ - ٣١٢. وانظر البيتين للقصودين في: ص ٣١١.

(٥) شرح الخوارزمي: ص ١٨٢٢. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٨٢١.

أمنتها نفسي علي فلم تم

س كذات الغوير أمنت قصيرا

فقد أراد أمنت فسكن على لغة ربيعة ^(١) في مثل لُدَغْتُ وِدَبِرْتُ، و«قبائل ربيعة تسكن الضمة والكسرة في الأفعال الثلاثية والأسماء التي على ثلاثة أحرف، فيقولون: سَبُعُ في سَبُع، ونَمَرُ في نَمِر، وَعَلَمُ في عَلِم...» ^(٢).

وينصح الشيخ الشعراء بلزوم نفس الحذر عندما يضطرهم الوزن إلى تحريك الثلاثي الساكن الوسيط في مثل قول أوس: (... كما طرقت بنفاس يَكُرُ)، وقول الهذلي: (... ضرباً أليماً بسبب يلجج الجِلْدَا)، فالكاف «في يَكُرُ لما اضطرت إلى الحركة في بيت أوس دخلت مع الباء في الكسر» ^(٣)، ولم تدخل مع الراء في ضمة الإعراب.

ومثلها اللام في الجلد، لما حركت للضرورة انكسرت انكسار الجيم، ولم تتبع فتحة المفعولية في الدال، و«كذلك يجب، لأن الباء أسبق حرمة إلى الكاف وأقدم صحبة في بكر، وكذلك الجيم في جلد» ^(٤)، لأن النطق بهما يكون قبل الراء والدال، وصحبتهم لهما قديمة دائمة خلافاً لحركة الإعراب التي يكثر تغييرها بتغير العوامل، فيكون إتباع الساكن المحرك إياها إساءة مستقبحة في رأي الشيخ.

ويبدو استحسانه مراعاة الحركة الصرفية الثابتة دون الإعرابية عند التغير والإتباع واضحاً في مثل قوله:

يبين بالبشر عن إحسان مصطنع

كالسيف دل على التأثير بالأثر

(١) شرحي التبريزي، الخوازمي / شروح: ص ١٧٧٩. وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٨٦.

(٢) شرح التبريزي / شروح: ص ١٧٧٩.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٢.

(٤) نفسه: ص ٥٠٢.

الأثر بضم الهمزة وسكون التاء فرند السيف، وقد «حرك التاء بالضم ضرورة»^(١)،
كما حرك ميم ضُمُر للضرورة بضمه الضاد في قوله:
لمشعلين كالسيفين تحتها
مثل القناتين من أين ومن ضُمُر^(٢)

■ ■ التغيير الحرفي: يعد التصرف الشعري في بنية الكلمة وتغييرها بالتنوين
وتشديد المخفف وتخفيف المشدد أقرب أحوال هذا النوع من التغيير إلى التغيير
الحركي، فالتنوين في صورته السمعية نون ساكنة تعقب الحرف الأخير المتحرك في
بعض الأحوال، فيلفظ بها في الكلام ولا تتبين لها هيئة في الخط لذا يستطيع الشعراء
عند الاضطرار أن يقيموا به الوزن باعتباره حرفاً ساكناً يزداد على ما يمنع تنوينه
وصرفه من الأبنية، ولذلك أيضاً سماه بعض العلماء تنوين الضرورة^(٣).

وهذا الضرب من التغيير كثير في شعر الشيخ كثرت في الشعر العربي لعدم
نفور الغريزة من معظم أنواعه، كما يستشف من اختياره رواية صرف الاسم الأعجمي
في قول أبي تمام: (سقى شرحبيلاً السم الذعاف على ...)، وترجيحها على ترك هذه
الضرورة في رواية الديوان المشهورة: (سقى شرحبيل من سم الذعاف على ...)،
فشرحبيل لديه «اسم أعجمي، وهو غير مصروف، وإنما صرفه الطائي للضرورة»^(٤).

ومن تغييرات الشيخ في هذا الحقل قوله في اللزوم:

ونوى زينب تهون على القل

ب وفيه مثل الشرار الفوازي^(٥)

(١) شرح البطلانيوسي / شروح: ص ١٣٩. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٣٠. وانظر شرح البطلانيوسي: ص ١٣١.

(٣) انظر المغني: ص ٤٤٩.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٩٣/٣.

(٥) اللزوم: ٦٣١/١.

لكن أساليب هذا النوع من المخالفة الشعرية تختص بأحكام نقدية لم يفت الشيخ التنبيه عليها، لايضاح الحد الفاصل بين المقبول والمستقبّح في حقل التنوين الاضطرابي، فالعلم الأعجمي في العربية يمنع من الصرف ولا ينون، لكنه - لدى أبي العلاء - إذا كان «على ثلاثة أحرف والأوسط ساكن فالأجود الصرف، مثل نوح ولوط وغيرهما»^(١).

والعلم المفرد المنادي يبني على الضم أو على ما يرفع به، و«تنوينه محسوب من الضرورات»^(٢)، إلا أن النحويين مختلفون فيه بعد تنوينه، فمنهم من يختار الرفع فيقول: يا غالب، وبعضهم يعود به إلى أصله الإعرابي فيختار النصب ويقول: يا غالباً، وهو الوجه الذي كان الشيخ يستحسنه في الشعر^(٣).

ويحذر الشيخ الشعراء ضمناً من المزالق الفنية التي قد يُجرُّ إليها الشاعر إذا ما عد أساليب تنوين الممنوع من الصرف مقبولة مطلقاً عند الاضطراب، دون أية مراعاة لتفاوت تأثيرها في الغريزة.

ولا يبالي الشيخ بتجويد العلماء ذلك، لأن الحكم في الشعر - في رأيه - للغريزة لا لقواعد النحاة وأقيستهم^(٤)، فالقواعد تجيز للشعراء عند الاضطراب صرف «بيضاء» وكل ما جاء على فعلاء من صفات المؤنث، مثلما تجيز لهم صرف كل أنواع الكلمات غير المتمكنة، لكن الشيخ بحسه النقدي اللطيف يرى أن هذا الفن «من صرف ما لا ينصرف قليل، وإنما يكثر استعماله في ما كان بعد ألف جمعه حرفان مثل مساجد أو ثلاثة مثل قنابيل، فأما مثل حمراء وصفراء فذلك فيه قليل جائز بإجماع، إلا أنه قلما يتردد في الشعر»^(٥) لنفور غرائز الفصحاء منه.

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠/٤.

(٣) نفسه / نفسه: ٤٠/٤.

(٤) انظر ما تقدم عن فاعلية الغريزة وقصور أقيسة العلماء: القسم الأول.

(٥) عبث الوليد: ص ٩٤.

ولا تجد أذواقنا اليوم - رغم تأخر زمانها - صعوبة في إدراك ثقل قولنا
منونين: «وردة حمراء»، بالقياس إلى: قناديل منيرة.

ويعد الشيخ تنوين ما لا ينون ضرورة صريحة لا يجوز ركوبها إلا لإقامة الوزن،
فإن لم تكن لذلك عدت لحناً وخطأً كما هو حال كل ما انتهى بألف التانيث المقصورة
مثل حبلى وسكرى، فهذه الألف «لها حالان: إحداهما أن يكون التنوين لا يحتاج إلى
حركة، فليس على الصرف لمثل هذه الكلمة سبيل، لأننا إذا قلنا: «فتى» فهو في وزن
فتى بالتنوين.

والأخرى أن يكون التنوين يفتقر إلى الحركة لإقامة الوزن، مثل قوله: (... سأحبو
ثنائي زيدا بن مهلهل)، فإذا كان حال التنوين الذي يضطر إليه في ألف التانيث
المقصورة بهذه المنزلة جازت الحركة وصرف الاسم، وذلك مفقود في الشعر القديم^(١).
ويظل تنوين صيغة منتهى الجموع أخف ضرورات التنوين الاضطراري في رأيه،
كما يتبين من وصفه تنوين مثل فوارس بأنه كثير^(٢)، ويشهد على ذلك كثرة في شعره
هو نفسه كقوله:

تكاد سوابق حملته تغني

عن الإقذار صونا وابتذالاً^(٣)

أما أحمر وأخضر وأبيض وأصفر ونظائرها فيبدو أنه كان يعد صرفها في الثقل
دون صرف حمراء وخضراء وبيضاء وصفراء، كما يتضح من كثرة مجيئه بذلك في
مثل قوله:

لباسي البرس فلا أخضر

ولا خلوقي ولا أدكن^(٤)

(١) عبث الوليد: ص ٩٣ - ٩٤.

(٢) نفسه: ص ٩٤.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٤٤.

(٤) اللزوم: ٥٠٦/٢، وانظر ٦٠، ٦٤٣.

لكن اقتران ذلك باللزوم ينبئ بأنه كان يعده من الضرورات غير المستخفة.

لقد ذكر الشيخ أن الوزن قد يضطر الشاعر إلى معاملة التنوين الساكن معاملة الحرف الصحيح المحقق، فيحركه ليجعله نوناً متحركة تعقب الحرف الأخير من الكلمة، فيكون ذلك لديه مقبولاً أحياناً كما يتبين من قول أبي عباد:

علي بن عيسى ابن موسى بن طلحة ب

من سائب بن مالك حين يرمق

فالواجب لدى الشيخ عند الإنشاد (تنوين سائب لأن الوزن يفتقر إلى ذلك، كما قال: «جارية من قيس بن ثعلبه...»)^(١).

ويبدو أن قبول الغريزة لمثل هذا التحقيق الحرفي للتنوين يكون مشروطاً لديه بمجيئه قبل همزة «ابن» الموصولة، لأن تحريكه حينئذ يكون نتيجة لقطع هذه الهمزة ضرورة ونقل حركتها إليه، أما إذا افتقر التنوين إلى حركة هذه الهمزة فإن تحريكه يكون اجترأً قبيحاً مرفوضاً، كما يتبين من قوله يرد زعم من ذهب إلى أن أصل مهيمن «مهيم» من الهما، بتنوين الميم وتحويل التنوين إلى نون حقيقية شبه أصلية: «يمنتع ذلك من وجهين: أحدهما أنهم لم ينطقوا بالمهيمي فيدعى ذلك فيه، والآخر أن هذا شيء يزعمه بعض الناس في ضرورة الشعر، كأنهم يقولون: مررت بعمر، ثم يقولون التنوين، وقد اجترأوا على زيادة النون في القوافي كما اجترأوا على تنوين ما فيه الألف واللام منهم»^(٢).

وقد نوه الشيخ بغريزة المرأة الأمية التي قالت يوماً تبكي ابنها رجيباً: (إذا كنت من جرا رجيب موجعاً...)، «فعلت أن الوزن مختل فقالت: (إذا كنت من جرا رجيب موجعاً) فحركت التنوين، وأنكرت تحريكه بالطبع فقالت: (إذا كنت من جرا رجيب موجعاً)، فأضافته إلى الكاف فاستقام الوزن واللفظ»^(٣).

(١) عبث الوليد: ص ١٥٥. وانظر بيت البحري في ديوانه: ١٤٩٢/٣.

(٢) رسالة لللائكة: ٢٦١ - ٢٦٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٥٨١. وانظر ما تقدم القسم الأول.

وإشارته إلى استقامة اللفظ تعبير نقدي عن رفضه الضمني لتحريك التنوين في الشعر إذا لم يكن معتمداً على حركة همزة مقطوعة، لذا لا نجد لهذا النوع من الضرورة أثراً في دواوينه.

وعكس هذا التغيير الاضطرابي تركُ صرف ما حقه الصرف والتنوين وعدمُ تنوينه رغم كونه من المتكّنات.

والغالب على هذا الضرب من الضرورات - لدى الشيخ - أن تكون قبيحة ثقيلة على السمع، كقول أبي عباد: (ومن قبل ما جريت أنباءً جمّة...)، فقد ترك (صرف «أنباء» وذلك رديء جداً، ولكنه يدخل في ما ترك تنوينه للضرورة، ولعل قائل هذا الشعر قاسه على «أشياء»، و«أشياء» شاذة في بابها... ولا ريب أن الشاعر نصب «جمّة»، ولو خفضها وجعل المعنى «أنباءً أمورٍ جمّة» تخلص من الضرورة^(١).

ويفهم من إشارته إلى قبح قياس الاستعمال على الشاذ أن قياس هذا الضرب من العدول على ما حكمه المنع من الصرف يجعله أسوًغ وأخف مؤنة، كما ساغ ترك «صرف عُريان للضرورة»^(٢) وتنوينه في شعر لأبي تمام وأبي عباد تشبيهاً له «بالصفات على فعلان، إذ كان في عدتها من الحروف والحركات، وإنما يخالفها بالضمة»^(٣)، أي تشبيهاً له بالممنوع من الصرف نحو عطشان وبابه رغم أن الفرق بينهما واضح^(٤).

وينبه الشيخ على أن العلماء لا يختلفون في أن فُعلانا إذا كان نكرة مصروف^(٥)، وعلى أن ما جاء منه في الشعر القديم غير مصروف إنما جاء (على معنى الضرورة وتشبيهاً بما لا ينصرف، فذلك نحو قوله: «بذي نفسها والسلف عُريان أحمر»)^(٦).

(١) عبث الوليد: ص ٦٥ - ٦٦.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٣/١. وانظر في نفس الصفحة قول أبي تمام: عريان لا يَكُو دليل من عى ... وانظر قول البحتري: ... في عارض عريان لم يَتَلَزَم. عبث الوليد: ص ١١٨.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٣/١.

(٤) عبث الوليد: ص ١١٨.

(٥) نفسه: ص ١١٨.

(٦) نفسه: ص ١١٨.

ويذكر الشيخ أن بعض المنشدين كانوا ينونون عرياناً في هذا البيت ويلقون على التنوين حركة أحمر، لكنه كان يرى أن حذف التنوين «أخف من هذا وأقل تكلفاً على القائل»^(١).

ولم يفته أن ينبه على أن مراعاة الشبه بين المتمكن وغير المتمكن عند الاضطراب قد تمتد إلى ما يكون فيه الشبه معدوماً، فيُتوهَّمُ بين فعْلان وفَيْعَال وفَعَّال لانتهائها كلها بالنون، ويُمنع ما انتهى بنون أصلية من الصرف كما مُنع في قول أبي عبادَةَ: (وأصبح غصن العيش فينان أخضرًا)، «ففيَنان من الفن وزنه فيعال، وترك صرفه كما يترك صرف فعْلان، وحكى الفراء أنهم يشبهون النون الأصلية بالنون الزائدة، وهذا عند أهل الكوفة أسوغ منه عند البصريين، يقولون: مررت بطحان، يشبهون نونه بالنون الزائدة، وذلك إذا سموا به»^(٢).

والأجود لدى الشيخ صرفُ فينان ونظائره لأنهم قالوا: لمة فينانة، فدل ذلك على أن الوزن فيعال، «ولو أن فينانا فعْلان لوجب أن تكون أثناه فينى ولم يستعمل ذلك»^(٣). وقد بدا أبو العلاء في شعره حريصاً على استعمال ما يشبه بالممنوع من الصرف منوئاً لاقتقاره إلى علة المنع، ولذا يظل منعه من الصرف مقيداً لديه بالاستعمال الشعري عند الاضطراب.

إن ترك التنوين في ما ينصرف جائز لدى الشيخ^(٤) جوازه لدى الكوفيين في الضرورة الصريحة، لكثرة في أشعار المتقدمين والمحدثين، وذلك خلافاً لسائر البصريين - عدا الأخفش - الذين كانوا يجيزون للشاعر صرف ما لا ينصرف ولا يجيزون له منع ما ينصرف من الصرف^(٥)، لكن جوازه لديه لا يسقط عنه شبهة القبح والرداءة والثقل لغلبتها فيه، وحذقُ الشاعر إنما يظهر في اختياره أخف أنواعه وأقلها قبحاً.

(١) عيث الوليد: ص ١١٨.

(٢) نفسه: ص ١١٢.

(٣) نفسه: ص ١٥٤.

(٤) نفسه: ص ١٥٤، حيث قوله: «وترك التنوين في ما ينصرف جائز في الضرورة».

(٥) شرح البجليوسي / شروح: ص ٨٧٣ - ٨٧٤.

ورغم حرص الشيخ على تجنب هذا النوع من الضرورات المستثناة، نجد الوزن يجذبه إلى منع «محمد» من الصرف بالعلمية السانجة^(١) وحدها في بيت السقط:
لولا انقطاع الوحي بعد محمد
قلنا محمدٌ من أبيه بديل^(٢)

والراجع أنه كان ينظر في حذف التنوين من محمد إلى قول صفيه أبي الطيب:
وحمدان حمدون وحمدون حارث
وحارث لقمان ولقمان راشد

فقد حذف التنوين من حارث، و«حذفه في الشعر جائز»^(٣) لديه ولدى الكوفيين خلافاً للمتقدمين من البصريين.

وقد نبه غير ما مرة على أن المبرد كان لا يجيز حذف التنوين في الضرورة^(٤) وينكر^(٥) جوازه، ويغير^(٦) أبياتاً أنشدها النحويون فراراً منه^(٧) فيُحل «أنتم» محل «مصعب» في قول عبد الله بن قيس الرقيات من مجزوء الوافر: (ومصعبٌ حين جد الأمر أكثرها ... البيت)، كما يحل^(٨) «ما للقريعي» محل «ما بال دوسر» في قول القائل: (وقائلة ما بال دوسر بعدنا...).

وأطراد هذا التنبيه تلميح منه إلى أن حذف التنوين في الضرورة في مثل هذه الأعلام المتمكنة ليس مما يخفى ثقله عن الغريزة السليمة، كما يستشف من قوله مشيراً ضمناً إلى اشتراك أحوال هذا الحذف الاضطرابي في صفة القبح وإن تفاوت: «وينشد هذا البيت:

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٧٣.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٨٧٣.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩. وانظر البيت في ديوان أبي الطيب: ٤٠٠/١.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٨٩.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩.

(٦) نفسه / نفسه: ورقة ٢٢٩.

(٧) عبث الوليد: ص ١٥٥.

(٨) انظر إشارة أبي العلاء إلى البيتين اللاحقين في اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩، وعبث الوليد: ص ١٨٨.

—رُ نُو الطَّوْلُ وَذُو الْعَرَضِ

الصواب عندهم التنوين هاهنا ... وأقبح من هذا قول الآخر:

كفاني ما خشيت أبو فراس

ومثل أبي فراس كفى وزاداً^(١)

ولتفاوتها في القبح بين الشدة والخفة بدا الشيخ شديد العناية برسم حدود هذا التفاوت، فصرح بأن حذف التنوين «في الرفع والنصب أحسن منه في الخفض، لأن الكسرة إذا حصلت في آخر الاسم طلبت التنوين إذ كان ما لا ينصرف لا يكسر»^(٢)، ومقصوده من هذه المقارنة بين الأحوال الإعرابية، أن حذف تنوين العلم المتمكن وهو في حال الجر يوقع الشاعر - فضلاً عن ثقل الحذف - في ما هو أشد قبحاً، لأنه يؤدي إلى بناء يجمع في الحين نفسه بين ترك التنوين الذي تختص به الأسماء غير المتمكنة الممنوعة من الصرف، وبين الكسرة التي تختص بها الأسماء المتمكنة دون أن يكون ذلك مقترناً بدخول ال أو بالإضافة، لذا نجاهه يرفض رأي البصريين المتأخرين في ذلك رغم مخالفتهم لما قاله شيوخهم^(٣) وميلهم إلى المذهب الكوفي، لأنهم «إذا حذفوا التنوين يتركون الكسر على حاله المخفوض، والكوفيون يرون فتحه لأنهم يذهبون إلى تشبيه ما ينصرف بما لا ينصرف، كما شبهوا ما امتنع من الصرف بالمصروف»^(٤).

والغاية النقدية التي يريد الشيخ الوصول إليها الإيحاء إلى أن حذفه تنوين «محمد» في بيت السقط كما حذفه قبله أبو الطيب في «حارث»، وعبد الله بن قيس الرقيات في «مصعب» في حال الرفع، أهون في الغريزة من حذفه في حال الجر كما

(١) عبث الوليد: ص ١٥٤.

(٢) نفسه: ص ١٨٨.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة، حيث الإشارة إلى أن اللبرد والمتقدمين من البصريين لا يجيزون مثل هذا

الحذف في الضرورة.

(٤) عبث الوليد: ص ١٥٥.

جاء^(١) في «أبو فرا س» و«دوسر»، لأن إبقاء الكسرة على حالها على مذهب البصريين المتأخرين يوقع في العيب المذكور، ولأن إنابة الفتحة عنها على مذهب الكوفيين تفتقر إلى علة حقيقية لمنع من الصرف لا تقوم الضرورة مقامها، والقبح - لدى الشيخ - شديد في المذهبين، وليس اختياره الرفع في محمد في بيت السقط المذكور إلا هروباً من هذا القبح الذي يشوب مثل قول أبي عبادة:

هزج الصهيل كأن في نغماته

نبرات معبد في الثقليل الأول

ف«أقبح ما يكون حذف التنوين في الخفض لأنه إذا حذف في الرفع والنصب يشبهه ما يمتنع من الصرف، لأن ما لا ينصرف لا ينخفض إلا أن يضاف أو يدخل عليه الألف واللام»^(٢)، وقد جاء الشيخ بدوسر ممنوعة من الصرف في قوله:

بدوسر جاورت العراق مكرماً

كانك نجم في علو المنازل^(٣)

وهو استعمال قد يلتبس بما استُقبِح في قول الشاعر اضطراراً: (وقائلة ما بال دوسر...)، لكنه في قول الشيخ بعيد عن الضرورة لأنه منعها من الصرف للعلمية والتأنيث وهو يريد القرية أ والقلعة المعروفة لا الشخص.

أما في اللزوم فقد منع «بحترًا» من الصرف رغم كونها في محل جر، لكنه أناب الفتحة عن الكسرة على مذهب الكوفيين، وذلك في قوله:

حج من غير تقي صاحبنا

كأخي بحتر عام المنتصر^(٤)

(١) انظر ما تقدم في السطور السابقة، وانظر قول تهاب شرًا: قالت أميمة ما لثابت شاحباً ... اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٢٢٩.

(٢) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ٢٢٩. وانظر بيت البحري في ديوانه: ١٧٤٤/٣.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٠٧٢.

(٤) اللزوم: ٦١٠/١.

ويُفسر مجيئه بما وصفه هو نفسه بالقبح الشديد تساهله الفني في نظم لزومياته التي كان يعدها شعراً متوسطاً بعيداً عن جودة السقطيات.

وقد يكون أراد ببحتر العشيرة لا الجد، فمنعها من الصرف للتأنيث والعلمية مقابل صرفه إياها ضرورة في قوله:

قد أشرعت سننيس نوابلها

وأرهفت بحتراً معابله^(١)

ومثل بحتر في الحكم صرفه «سننيس» في البيت المذكور ومنعه إياها من الصرف في قوله: ومن لي أن أكون طريد سرب

سما لي خدن سننيس أو رمانى^(٢)

وقد يجد القارئ بعض الالتباس في دلالة منع بسطام من الصرف في قوله:

وما ثنى الحاديات معدى

من مثل بسطام وابن معدى^(٣)

فالمراد بسطام بن قيس بن مسعود الشيباني، والتسمية جاهلية قديمة، إلا أن ابن خالويه وغيره من العلماء^(٤) يرون منعها من الصرف للعلمية والعجمة، لأنها من أسماء ملوك فارس التي تسمت بها العرب قديماً، وعلى هذا فلا ضرورة في البيت.

ويقرب من حذف التنوين اختلاس هاء ضمير الغائب غير المعتمد على لين قبله، بحذف الياء أو الواو اللاحقتين له في النطق كقول مالك بن خريم:

فإن يك غثاً أو سميناً فإنني

سأجعل عينيه لنفسه مقنعا

(١) اللزوم: ٣١٠/٢.

(٢) نفسه: ٥٦٨/٢.

(٣) نفسه: ٣٨٢/١.

(٤) انظر لسان العرب: مادة «بسطام».

فهذا^(١) عند سيبويه من الضرورات وعند الفراء لغة للعرب.

وإذا كان هذا الاختلاس وحذف التنوين يعتبران إسقاطاً صوتياً لحرف لا تثبت له هيئة في الخط، فإن ما سوى ذلك من أنواع الحذف الاضطرابي يلحق حروف الكلمة الحقيقية^(٢) فيؤدي إلى نقصان عددها.

والمشهور في الأبنية العربية عموماً حذف الأطراف ف«إن حُذِفَ متوسط فحذفه شاذ»^(٣)، لكن الشعراء يجترئون عند الاضطراب فيحذفون على غير قياس الأواسط كما حذف الشاعر القديم الألف رغم تحريك الشين بعدها في قوله: (فعشن بخير...) ^(٤)، وذلك عند الشيخ من القليل الردي لأن الواجب: عيشن.

ومثله في الرداء لديه قول الآخر: («متى تشني يأثم عثمان تصرمي...» وإنما الكلام: متى تشائي، لأن هذا الساكن إذا حرك عاد الساكن المحذوف)^(٥).

ويجترئون على الأوائل أيضاً فيحذفونها كما حُذِفَ وصل «اتق» وتاء الساكنة في قول الشيخ نفسه:

ثَقِيَ اللّٰهُ وَاحِدٌ أَنْ يَغْرِكَ نَاسِكٌ

بِمَا هُوَ فِيهِ مِنْ تَغْيِيرِ حَالِهِ^(٦)

أما حذف الأواخر^(٧) فهو الغالب على الشعر كما يتبين من ترخيمهم الأسماء في غير النداء^(٨) وما سوى ذلك من ضروب الحذف المفرط^(٩).

(١) عيث الوليد: ص ٢٢٦.

(٢) المقصود بها حروف الكلمة التي تثبت لها هيئة في البناء الصرفي والخط.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٣، حيث قول الحارث بن حلزة: فعشن بخير لا يضر xx ك النوك ما أعطيت جدا.

(٥) نفسه: ص ٣٣٣.

(٦) اللزوم: ٣٢٣/٢.

(٧) انظر عيث الوليد: ص ٢٣٠.

(٨) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١١٠.

(٩) نفسه: ص ٩٦.

ويفرق الشيخ بين الزائد وبين الأصلي في حكمه الفني على حذف حروف الكلمة، ويعد من القبيح حذف الأصول لأنها لا تجري مجرى الزوائد، ولا يعد حجةً على جواز حذفها مثل قول ليبيد: (درس المنا بمتالع فأبان...) وهو يريد المنازل، وقول أبي دؤاد: (فكانها تنفي سناكبها حبا...) وهو يريد حباحبا، فذلك في رأيه من الشاذ المستقبح الذي «لا ينبغي أن يجعل أصلاً يرجع إليه»^(١).

وحتى الزوائد نفسها لا تستوي - لديه - في قابليتها الجمالية للحذف، لأن منها ما يقبح حذفه إذا لم يكن موضعاً لذلك.

وقد أنكر حذف الهاء من «قسورة» في البيت المنسوب إلى امرئ القيس، وشكك في صحة نسبه إليه وعده مصنوعاً لأن فيه ما لم تجر عادته بمثله من القبح، و«قلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك»^(٢).

أما حذف الهاء من «حارثة» في قول القائل: (إن ابن حارث إن أشتق لرؤيته ...)، فليس - في رأيه - «من هذا النحو، إذ كان التغيير إلى الأسماء الموضوعية أسرع منه إلى الأسماء التي هي نكرات، إذ كانت النكرة أصلاً في الباب»^(٣).

والأخف - لديه - في النقصان من الكلمة أن يكون حذفاً للحرف الأخير وحده، أو مع الحرف الثاني الذي قبله إذا كان لنا دون الاجترار على حذف حرفين صحيحين^(٤).

ومن حذف الأواخر المفرط في رأيه ما جاء عن رسول الله ﷺ من قوله: «كفى بالسيف شا»، يريد شاهداً^(٥)، و«هذا نادر غير مستمر»^(٦).

(١) رسالة اللانكة: ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٢. والمقصود قوله: ... بصارمة يمشي كمشية قسورا.

(٣) نفسه: ص ٣٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٣ - ٤٤٤.

(٥) سنن أبي داود / ٣٨٣٤، وسنن ابن ماجه / ٢٥٩٦.

(٦) نفسه: ص ٤٤٤.

ويختص الاسم الخماسي لديه باحتماله لأن يرخم «ترخيماً أولاً، ثم ترخيماً ثانياً على القياس لا على السماع، ثم ثالثاً في رأي الأخفش والفراء دون غيرهما من أهل العلم، ثم يجب أن يكف بعد ذلك ولا يحذف منه شيء في كل المذاهب، اللهم إلا أن يتأول في المذهب الذي حكاه أبو عبيدة عن العرب من أن بعضهم يقول: ألا تا، فيقول الآخر: بلى فا، يريد: ألا تذهب، وبلى فأذهب»^(١).

ويبدو تخفيف المشدد في أشعاره وفي الشعر العربي عموماً أخفى أنواع الحذف الحرفي، لمجيئه في الحرفين المدغمين اللينين يكتفى في الخط بوضع الشدة على رسم أحدهما للتنبيه على التضعيف والإدغام، وهو يلحق ما صح من الحروف كياء «رب» في بيت السقط:

أرضى وانصف الا أنني رُبَمَا

أربيت غير مجيز خرق إجماع^(٢)

كما يلحق ما لان كياء سيما في بيت اللزوم:

ولا سِيَمَا إذا أعطيت أيّدا

لمديديك أو أنفا بأنف^(٣)

لكن الغالب على هذا النوع من النقصان أن يلحق الياء المشددة في أواخر الكلمات.

ويفرق الشيخ بين الكلمات التي تكون فيها هذه الياء من بنية الكلمة وبين ما يزداد عليها للدلالة على النسب، وتأتي الياء المشددة في النوع الأول في ما كان وزنه في حال الأفراد فعياً مثل الشجي والحلي، ويذكر الشيخ أن بعض العلماء يزعمون أن ياء الشجي مخففة وأن ثعلباً ذكره بالتخفيف^(٤) فعيب عليه ذلك.

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٥.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٥٤. وانظر للزوم: ٤٣٤/٢.

(٣) للزوم: ١٦٦/٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٤٥/٢.

ويتضح من مجيئه بنظير ذلك في بعض سقطياته مشدداً أن تخفيفه لا يكون في الشعر إلا لضرورة، أما في حالة الجمع فإن الحكم لديه «أن الياء إذا كانت في الواحد مخففة فهي في الجمع كذلك، وإذا كانت مشددة في الأحاد رجع التشديد»^(١)، فتكون جاريةً وساريةً في الجمع جوارِيً وسواريً بدون تشديد، ويقال في جمع أَضْحِيَّةٍ وأُمْنِيَّةٍ: أَضَاحِيٌّ وأُمَانِيٌّ بتشديد الياء، والتشديد لديه هو اللغة العالية^(٢)، وشاهدها من القرآن الكريم قوله تعالى: [وزاري مبثوثة]^(٣).

وقد يأتي^(٤) تشديد الياء في جمعها إذا كان الواحد ممدوداً كما قيل في صحراء صحاريٍّ، أو كان على وزن مفعال مثل معطاء ومهداء، يقال في جمعها معاطِيٍّ ومهادِيٍّ، ولو بني مفعيل من أقيت ونحوه ثم جمع كما يجمع مسكين على مساكين لقليل: ماتِيٍّ، لأن التشديد «في هذا الباب ليس له مزية على غيره من باب مفتاح»^(٥)، ويطردها هذا الحكم في كل ما يجتمع في آخره عند الجمع ياءً مثل أقاحيٍّ وكراسيٍّ. وقد أكثر من المجيء بهذه اللغة العالية أي لغة التشديد في مختلف أشعاره كما يتبين من مثل قوله في الدرعيات:

وذات حرابيٍّ، أضر قثيرها

بذي النمل حتى عاد كالنجم نائياً^(٦)

وقوله في اللزوم:

خزامى وأقحاحيٍّ

وصفراء وشققاراً^(٧)

(١) رسالة اللانكة: ص ٢٨٢.

(٢) نفسه: ص ٢٨٢.

(٣) الغاشية / الآية ١٦.

(٤) رسالة اللانكة: ص ٢٨٤.

(٥) نفسه: ص ٢٨٤.

(٦) الدرعيات / شروح: ص ١٩١٥.

(٧) اللزوم: ٧٥/١. والنظر: ٣٣٠/١، ٥٣٥ و ٤٥/٢، ٣٤٣، ٣٨٨.

وليس من الضرورة قوله التراقي - في جمع ترقوة - بدون تشديد في بيت اللزوم:

انفضوا بالطعان بين التراقي

والحوايا أسنة مقرر^(١)

لأن الياء فيها مخففة، لكن وصفه لهذه اللغة بأنها ليست عالية لم يمنعه من الإشارة إلى أن التخفيف قد يجوز^(٢) في ذلك دون أن يكون مستقبلاً^(٣)، فكراهة تخفيف المشدد - لديه - في مثل الأثافي والأمانى «كراهة غير شديدة لأن التضعيف مكروه في الياء، إذ كانت حرف علة واستثقال فاثروا فيها التيسير. ويدلك على كراهتهم أن يجمعوا بين الياءين أنهم قالوا: حي الرجل وعي بالأمر، ولم يستعملوا من الأفعال الماضية ما يجتمع فيه الياءان غير هذا النوعين وما تصرف منهما. ومن قال في جمع مصباح مصابيح وفي مفتاح مفاتيح، فهو الذي يخفف ياء أثافيا وبخاتيا ... ومن حذف في الجمع لم يحذف في الواحد لأن الجمع تحذف الزوائد فيه»^(٤).

أما ياء النسب فالتشديد فيها صريح لكن التخفيف فيها يكون قليلاً^(٥)، لذا نجد الشيخ يحذر من تخفيفها في غير القوافي، لأن تخفيفها «في حشو البيت قليل مرفوض»^(٦) وإن جاء ذلك في أشعار شاذة لا يقاس عليها.

وإذا اضطر الشاعر إلى تخفيف مثل الرديني يكون «الأجود أن يقال: الرديني بفتح الياء، وقد أنشد الفارسي بيتاً خفف فيه الحوارئ والياء فيه جارية مجرى النسب، والبيت:

(١) اللزوم: ٥١٧/١.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٨٢.

(٣) نفسه: ص ٢٨٢.

(٤) نفسه: ص ٢٨٥.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣١/٢.

(٦) عبث الوليد: ص ٩٦.

يا عين بكى لي أبا عمرو

أودى الحوارى الوارى الذكر

وإنما الصواب تشديد الياء كما قال ذو الرمة: «حوارى النبي ومن أناس...»^(١).

ومقصود أبي العلاء أن تخفيف ياء النسب يقبح في حالة الرفع والجر، لأنه يؤدي إما إلى ثقل الضمة والكسرة إذا ظهرت، أو إلى حذف الياء نفسها إلحاقاً للكلمة المخففة بالمنقوص، لكن الشيخ يستثنى من هذا الحكم ثلاثة أحرف يكثر تخفيفها هي «اليمني والشامي والتهامي إذا فتحوا الياء»^(٢).

ومما نبه عليه أن الأجود^(٣) في اليمني التخفيف وإن كثر مجيئه في الشعر مشدداً، وقد أكثر من المجيء بهذا الحرف في شعره إكثاره من المجيء بالشامي، سواء في حالة التشديد كما نجد في قوله:

سهيل وإن كان اليمني منكر

لأمر بضين الشام ما هو بالسهل^(٤)

أو في حالة التخفيف لإقامة الوزن كما يتبين من قوله:

له عُود في كل شرقي ومغرب

رعاها اليمني الدار والمتشائم^(٥)

وقد يجمع بين الأسلوبين فيخفف ويشدد في نفس البيت، كما يبدو من قوله:

تنسب الشهب من يمان وشامي

ويلقى انتسابها في الحجاز^(٦)

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣١.

(٢) نفسه: ٢/١٩٣. والمقصود بالفتح فتح التهامي.

(٣) نفسه: ٢/٢٤٢.

(٤) اللزوم: ٢/٣١٨.

(٥) نفسه: ٢/٣٨٨. وانظر: ٢/٥٦٨.

(٦) نفسه: ١/٦٣٣. والبيت مداخل.

ويتضح من الأبيات السابقة أنه يلحق الكلمات المخففة بالمنقوص فيحرك الياء بالفتح، ويسكنها ليحذفها في حالة اجتماع الضم أو الكسر مع التنكير، وهو يرفض أن يكون هذا الحذف مستقلاً عن أحكام المنقوص، كما يعتقد من ذهب من العلماء إلى أن «اليمان» لغة في اليمنى حذفت فيها ياء النسب وعوضت بالالف^(١)، لذا نجده يستقبح قول أبي عبادة: (... يختار من قلعيه ويمانه)، لأن قوله «يمانه» يجب أن يكون على حذف الياء، أراد: «ويمانيّة»، وذلك ردياً جداً لأن هذه الياء تثبت في الإضافة، وحذفها قليل في هذا الموضع، وقد أنشد سيبويه بيتاً [منسوباً] إلى خفاف بن ندبة، ويقال إنه مصنوع صنعه [ابن] المقفع، والبيت: (كنواح ريش حمامة نجدية...)، وحذف الياء في المضاف إلى الظاهر أحسن منه في المضاف إلى المضمر، لأن الظاهر منفصل والمضمر يجري مجرى ما هو من الاسم، فقوله «ويمانه» أقبح من قول القائل: كنواح ريش...^(٢).

ويؤكد رفضه حذف ياء النسب المخففة في غير الحالين اللتين يكون فيها حذف ياء المنقوص واجباً أنه لم يأت «بيمانه»، واختار «يمانية» في قوله:

وما حفلت حضار ولا سهيل

بأبشار يمانية يدسنه^(٣)

أما مجيئه بنصرانة وهو يريد «نصرانية» مع كلمات كلها متونة مشددة الياء في قوله:

مجوسية وحنيفية

ونصرانة ويهودية^(٤)

(١) انظر لسان العرب: مادة «يمن».

(٢) عبث الوليد: ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

(٣) اللزوم: ٥٢٨/٢.

(٤) نفسه: ٦٥٣/٢.

فيفسره ورود هذا الاستعمال في المعجم العربي التداولي لقولهم: نصران ونصرانة^(١).

ولعل الصورة الوحيدة التي يسوغ فيها الشيخ تجاوز تخفيف ياء النسب إلى حذفها هي صورة جمع الذكور كقول أبي عباد:

ورمى سواد الأرمنين وقد غدا

في عقر دارهم قدار ثمود

فقوله: «الأرمنين، أراد الأرمنين، وربما جعلوا ياء النسب بمنزلة هاء التانيث، يحذفونها في الجمع فيقولون زنجي وزنج كما يقولون تمرة وتمر، فجمع الأرمني على الأرمن ثم جمع الأرمن جمع سلامة.. ويجوز أن يقال: لما جاءت ياء الجمع كرهوا ياء النسب»^(٢).

ويبدو الشيخ أميل منه إلى التفسير الأخير منه إلى الأول وإن كان محمولاً عليه قياساً^(٣)، كما يتبين من تعليقه حذف هذه الياء في قول أبي عباد:

لا أعلمك تستزير عصابة

من بعدنا شامين أو جزينا

: (قوله «شامين» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون أراد الشامين فحذف الهمزة، والآخر أن يكون أراد الشاميين على رأي من قال في النسب شامي فشدد الياء ولم يزد الألف، وحذف ياء النسب لما لحقت علامة الجمع كما قالوا الأشعرون وهم يريدون الأشعريون... وهذا له نوع من القياس يحمل عليه، وذلك أن بعض الأجناس يلحق واحدَه ياء النسب فيقال: روم ورومي، وترك وتركي... فكأن هذا محمول على قوله: شامي للواحد وشام للجميع... وكذلك قوله «جزرين» يريد الجزريين، حذف في الجمع الياء التي تكون في الواحد إذا قال: جزري^(٤)).

(١) لسان العرب: مادة «نصر».

(٢) عبث الوليد: ص ٩٧.

(٣) انظر نفسه: ص ٢٣٢، حيث يعلل حذف ياء النسب في قول أبي عباد: ... من بعدنا شامين أو جزينا.

(٤) نفسه: ص ٢٣١ - ٢٣٢. وفيه: وكذلك قول الجزرين يريد الجزريين، وهو تصحيف بين.

وليليه إلى تفسير ذلك بكراهة اجتماع ياء الجمع وياء النسب نجده يختار لحذف هذه الأخيرة في شعره جمع السلامة ليجعل ياء الجر مغنية عنها ومسوغة لحذفها، وأعني قوله في بيت اللزوم:

من اليمانين أن يمسوا ونارهم

شبيبةً وسهيل بينهم قبس^(١)

وتختلف ياء المنقوص عن ياء النسب بكونها تحذف في الحشو في مطلق الكلام إذا تكرت الكلمة وأفردت وكانت في محل رفع أو جر، إلا أن حذفها مع الألف واللام يكون جائزاً مقبولاً في الوقف^(٢)، في القوافي جاءت أم سجعاً في فقرات النثر أم في فواصل الآي كما يتبين من بعض القراءات^(٣)، وجواز حذفها في غير الشعر يخرجها من جملة الضرورات وإن أفاد الوزن منه كما يتبين من قول الشيخ:

أعجلني عن لبسها صوت الداع^(٤)

إلا أن القول الشعري يختص بجواز حذف هذه الياء فيه من المنقوص المعروف بال في حال الوصل، فقد «كثر حذفهم هذه الياء في الوادي حتى أجروه مجراه في الوقف»^(٥).

وقد اختلف العلماء^(٦) في مثل قول الأعشى: (وأخو الغوان متى يشأ يصرمه...)، فعده سيبويه من جملة الضرورات بينما عده الفراء لغة للعرب.

(١) اللزوم: ٢٣/٢.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٣) انظر قراءة: «سواء العاكف فيه والبادء» سورة الحج / الآية ٢٣

(٤) الدرغيات / شروح: ص ١٩٢٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٦) انظر رأيي سيبويه والفراء اللاحقين في الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

وقد ذكر الشيخ أن حذفها مع الألف واللام في غير الوقف يجوز، لكنه نبه^(١) على أن إثباتها أكثر وأن حذفها في الوقف أوجه منه في الوصل، وهو ما يجعلنا نعتقد أنه كان يميل إلى أن يكون حذفها في غير الوقف مقترناً بالضرورة الشعرية.

ويرجح ما ذهبنا إليه إلى أن مثل حذفه الياء من «الخال» في بيت السقط:

ما نسيتهن هالكاً في الألوان الـ

خال أودى من قبل هلك إِياد^(٢)

نادر في أشعاره.

ومن الحذف البين قصر الممدود بإسقاط همزته وألفه كقولهم: داء وفداء، «يجوز فيه وجهان المد والقصر، إلا أن قصره ضرورة»^(٣)، وقد كثر هذا النوع من الحذف في الشعر كثرة جعلت القزاز يستغني بشهرته عن الاستشهاد له^(٤).

ويُحْدِثُ القَصْرُ في بنية الكلمة ليونة محببة إلى الشعراء الغزلين المرققين للغة الشعر كالعرجي في قوله:

أنزل الناس في الظواهر منها

وتبؤى لنفسه بطحاه^(٥)

ولعل الرقة المفرطة التي تصاحب قصر الممدود كانت وراء نفور أبي الطيب منه صونا لجزالة شعره، فقد ذكر أبو العلاء أن راويته أبا سعد كان يحكي عنه حكاية معناها أنه أخبره بأن ليس في شعره قصر ممدود، إلا في قوله: (خذ ثنائي عليك...) ^(٦)

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣. وانظر شرحي التبريزي والبطليوسي / شروح: ص ٩٨١ - ٩٨٢.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٩٨١.

(٣) ضوء السقط: ١٣٤ / تحقيق: ص ١٠٣ ،

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٥.

(٦) اللامع العزيري / للوضوح: ورقة ٩٩. والمراد قوله: خذ من ثنائي عليك ما أَسْطِيعُه ×× لا تلزمني في الثناء الواجبا. ديوانه: ١/ ٢٦٠.

يريد ثنائي، ونبه على أن قول أبي الطيب: (... وقد فارقت دارك واصطفاكا) وُجِدَ بخط ابن جني وقد ضبط بكسر الطاء «كانه أراد: واصطفاك»^(١)، فيكون قد قصر الممدود في شعره كله مرتين.

ويبدو أن أبا العلاء كان ينظر إلى هذه الضرورة نظرة صفية أبي الطيب المتنبي، فقصر الممدود في شعره نادر، ومن هذا النادر قصر أولئك في بيت الدرعيات:

هل تزجرنكم رسالة مرسل

أم ليس ينفع في ألاك الوك^(٢)

والعلماء يذكرون أن «أولاء» يمد ويقصر، وعلى هذا فلا ضرورة في البيت.

ومثل ذلك في الحكم قصره بكائي في بيت اللزوم:

هاجثُ بكاي أغاني القيان بها

كأنها من نوات الثكل تعديد^(٣)

فبعض العلماء يجعل «بكي» مصدراً لبكي، للتفريق بين ما يدل على الحزن وما يدل على الماء الذي يسيل من العين^(٤).

ويذكر الشيخ أن بعض الشعراء يجري ما همز آخره وانقلب ما قبله ألفاً مُجرى الممدود^(٥) في القصر عند الضرورة، كقول أبي عبادة: أسا بي، وهو يريد «أساء بي» في بيت له، ويذكر أن النحويين «لا يختلفون في أن قصر مثل هذا جائز، نحو أسا وأشا»^(٦) يريدون: أساء وأشاء، لكنه ينبه على أن القياس بعيد لأن الألف والهمزة في الأسماء الممدودة زائدان، بينما هما في مثل «أساء» من الأفعال أصليان اعتل

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٩٩. ولنظر ديوانه: ١٣٤/٣.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٠١.

(٣) اللزوم: ٣٣٠/١.

(٤) انظر لسان العرب: مادة «بكي». (البكاء والبكى).

(٥) عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٦٢، وانظر في عبث الوليد: ص ١٢١ بيت أبي عبادة: ليت شعري أمحسن من أسا بي ...

أولهما وصح الثاني^(١)، لأن الأصل أَسِيًّا أي أَفْعَلٌ، لذا نجده يتجنب هذا النوع من الضرورات مطلقاً في شعره.

ويعد الترقيم أدل أنواع الحذف على تجرؤ الشعراء على أبنية الكلمات في الضرورة ونقصانهم من حروفها، على أنه «في باب النداء ليس هو بضرورة»^(٢) إذا جاء في الأعلام لأنه باب حذف واستخفاف^(٣)، وهذا ما يفسر عدول الشيخ إليه غير مفرق في الشعر بين الأعلام وغيرها كما نجد في مثل قوله مخاطباً الحمame:

أَعَكْرَمَ إِن غَنِيَتِ الْفَيْتِ نَادِبًا

فَلَا تَتَغْنِي فِي الْأَصَائِلِ عَكْرَمًا^(٤)

فترقيم عكرمة ضرورة صريحة لأن الترقيم في رأيه «إنما يلحق الأسماء الأعلام مثل خالد ومالك»^(٥)، فإذا رخم اسم شائع في الجنس في غير الشعر حمل على الشذوذ^(٦).

أما في غير النداء فقد أتى الشيخ بمثل قوله مرخماً فاطمة:

وَلَا تَدْفَنِيهَا الْجَهْرُ بَلْ دَفَنْ فَاطِمَ

وَدَفَنْ ابْنُ أَرَوَى لَمْ يَشِيعَ بِإِعْوَالٍ^(٧)

والراجح أنه رخم للضرورة، لكننا لا نستبعد أن يكون نظر إلى فاطم^(٨) التي نقل منها العلم، وهي صفة تختص بها الإناث دون الذكور مثل حامل ومرضع فلا تفتقر إلى تاء التانيث.

(١) عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٣) ما يجوز للشاعر: ص ١١٠.

(٤) اللزوم: ٤٢٣/٢. وانظر قوله في الدرعيات: أعادل إني إن يزد جاهلية xx شباهي يزد في جاهليته علمي.

شروح: ص ١٩٩٤.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١٦.

(٦) نفسه: ص ٣١٦.

(٧) الدرعيات / شروح: ص ١٨٣٥.

(٨) انظر لسان العرب: مادة «فطم».

والغالب على الترخيم أن يكون بنقصان حرف واحد، لكن الشيخ يذكر أن الحذف يلحق الحرف الآخر والحرف الذي قبله إذا كان معتلاً، «كواو منصور ورائه، وألف مروان ونونه، وألف حمراء والهمزة بعدها»^(١)، ومنه في شعره حذف نون رضوان وألفه في بيت اللزوم:

يارضو لا أرجو لقا

ك بل أخاف لقاء مالك^(٢)

وقد يتجرأ الشعراء فيحذفون حرفين صحيحين^(٣) كقول علقمة: بسبا الكتان....، والمراد: سبائب.

ومثل هذا الحذف المفرط معدوم في شعر الشيخ لشذوذه الذي يقبح جعله أصلاً يقاس عليه^(٤).

ويبدو من تتبع مواضع الحذف الصرفي الاضطرابي في الشعر أنه كان يميل إلى حذف الأواسط أكثر من حذف الأواخر، لأن التغيير يلحقها أكثر من الأوائل والأواسط^(٥)، ولاحتمالها ذلك في أكثر من حرف، فقد حذف حرف اللين من هابيل لإقامة الوزن في قوله:

فجرت قتل هابل أخوه

وألقت بين معازل ومرجي^(٦)

وحذف الصحيح بنقل حركة الهمزة المحققة إلى الساكن الذي قبلها وإسقاطها من «أن أسألك» لجواز ذلك قياساً، وذلك في قوله:

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٢) اللزوم: ٢٤٨/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٣ - ٤٤٤. وانظر في الصفحة الأخيرة قول علقمة: ... مقلد بسبا الكتان مغدوم.

(٤) رسالة لللائكة: ص ٢٧٩. وانظر ما تقدم في الصفحات السابقة عن الضرورة الشاذة عن السماع والقياس.

(٥) عبث الوليد: ص ٣٣٠.

(٦) انظر اللزوم: ٢٧٢/١. وقارن بقوله: ... يبيكي على نجله للمقتول هابيل.

فما نشطت لإخباري بفادحة

أوضعت فيها ولم أنشط لأن أسلك^(١)

وجمع بين حذف اللين والصحيح فأسقط همزة إسرائيل وياها في قوله:

وآل إسرائيل غادوا في مدارسهم

تلاوة ومحال كل ما درسوا^(٢)

وقد يتداخل الحذف الاضطرابي والصرفي الصريح، فيكون النقصان من الكلمة

سبباً في إسقاط حرف آخر يوجب القياس إسقاطه لاختفاء الحرف أو الحركة التي كان يحتمل بها، كما يتبين من حذفه الألف في «لم يبال».

نتيجة إجرائه اللام - بعد جزم الفعل بحذف الياء - مُجرى الآخر بتسكينه إياه

اضطراباً، وهو ما أوجب حذف الألف لالتقاء الساكنين، وذلك في قوله في السقط:

إذا أنت أعطيت السعادة لم تُبَلِّ

وإن نظرت شزراً إليك القبائل^(٣)

وقوله في اللزوم:

أفهم أخاك بما تشاء ولا تُبَلِّ

يا حار قلت هناك أو يا حار^(٤)

وعندما استعمل نفس الفعل غير مضطرب على ما يوجب القياس سلمت الألف من

الحذف كما يتضح من قوله:

فلم يبال باللوام واللفب^(٥)

(١) اللزوم: ٢٤٦/٢.

(٢) نفسه: ٢٠/٢.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٥٤٨.

(٤) اللزوم: ٤٦٢/١، وانظر: ٦٣٦/١، حيث يقول: لم يُجَزْ، ومقصوده: لم يجاز.

(٥) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٩.

والملاحظ أن قدامة يعتبر كل نقصان يلجأ إليه الشاعر لتفادي الكسر الإيقاعي عيباً في ائتلاف الوزن واللفظ يسميه التثليم^(١).

وتعد الزيادة في بنية الكلمة مخلصاً آخر يخرج إليه الشعراء عند اضطرابهم إلى إقامة الوزن، وتكون بتشديد الخفيف كقول الراجز: (قطنة من أجود القطن)، ف «ثَقُلَ، وإنما هو القُطْنُ»^(٢)، كما يكون بإشباع الحركة لتوليد حرف مد يستقيم به الوزن كقول الكميت: (لا كعبد المليك أو كيزيد...)، ومثل هذه الزيادة - لدى قدامة - حشو صرفي مذموم وعيب في الصناعة يسميه التذنيب^(٣).

ويتضح من تتبع أحكام الشيخ على هذا النوع من الحشو الصرفي أنه كان يستقبح جل ضروبه لرداعتها، وخروج الشعراء فيها إلى أبنية مرفوضة^(٤) مستنكرة، كقول بعضهم في «القسطل ودرهم وأنظر والعقرب ومنتزح»: القسطل^(٥) ودرهم^(٦) وأنظور^(٧) والعقرب^(٨) ومنتزحاً^(٩)، فذلك ونظائره^(١٠) نوارس شاذة لا يأتي بها - في رأيه - إلا من غلبت عليه رداءة الطبع^(١١)، فإن استعملت في الضرورة كانت من قبيحها.

لكن الشيخ يشير^(١٢) إلى أن ذلك قد يكون مقبولاً في مثل سواعيد وأزاميل وأزانيد والصاريف والذراهم إذا حُمِلَت الزيادة على الاضطراب^(١٣)، إلا أنه ينبه على أن ذلك يكون خفيفاً محتملاً في بعض الأبنية وثقيلاً غير مستساغ في بعضها الآخر.

(١) «هو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلماها والنقص منها». انظر نقد الشعر: ص ٢٤٩.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٠٧.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٥٠. وانظر البيت السابق في نفس الصفحة.

(٤) رسالة للملائكة: ص ٢١٤.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣٤٢. والخيل خارجة من القسطل.

(٦) رسالة للملائكة: ص ٢١١: لو أن عندي مائتي درهم.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧: من حيث ما يمموا أننوا فانظور.

(٨) رسالة للملائكة: ص ٢١٥: أعوذ بالله من آل العقرب.

(٩) نفسه: ص ٢١٧: وعن شتم الرجال بمنتزاح.

(١٠) انظر: القرنفل / القرنفل، يرقود / يرقد، خاتم / الخاتم، النضال / النضال. رسالة للملائكة: ص ٢١١، ٢١٣، ٢٢٠.

(١١) رسالة للملائكة: ص ٢١٨.

(١٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨ ورسالة للملائكة: ص ٢١١.

(١٣) رسالة للملائكة: ص ٢١١.

فقول الشعراء «مفاعيل في مفاعل عند الضرورة أقوى من قولهم أفاعيل في أفاعل إذا كانت أفاعل جمع أفعال مثل أحمر وأحمر... وقولهم في الضرورة أزانيد أسورغ من قولهم أزاميل لأنهم قالوا زند وأزند، وجاء أزاناد، فإذا قيل أزانيد كان على أزاناد، وإذا قيل أزانيد وهو الوجه كان على أزند...»^(١).

وتبدو ضرورات الزيادة في شعر الشيخ قليلة في عمومها لغلبة الرداءة على معظم أنواع الزيادة الاضطرارية، لكن ما يلفت الانتباه في شعره قوله في إحدى سقطياته يصف السفينة:

تطلى بقارٍ ولم تجرب كأن طليت

بسائلٍ من نفاري العيس منباع^(٢)

فقوله «منباع» مع ذكر النفاري يجعله قريباً من قول عنتره في صدر البيت الكامل الذي وقف عنده ابن جني: (ينباع من نفري غضوب جصرة..)، فالألف في «ينباع» في رأيه «إنما هي إشباع للفتحة طلباً لإقامة الوزن»^(٣) كما سبق توضيحه، وهو رأي يخالف ما ذهب إليه الأصمعي قبله حين ذكر أن وزن ينباع ينفع (لأن «انباع» لا يكون إلا انفعل)^(٤).

وقد ذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أن قوله منباع «اسم فاعل من ينباع، وينباع ينفع من البوع، ومعناه في الأصل مد الباع»^(٥).

(١) رسالة لللائكة: ص ٢٠٩ - ٢١٠.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٤٣.

(٣) الخصائص: ١٩٣/٣. وانظر ما تقدم.

(٤) ل - ل - ع: مادة «ينع»، حيث الإشارة أيضاً إلى رأي من يعتقد أن الألف متولد من إشباع الفتحة للضرورة. وانظر: «بوع».

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٤٤.

ويستشف من شرح الخويي لمنباع بالمنبع^(١) أنه يجعله من «بوع»، إلا أن الخوارزمي يجيز أن تكون وزنه مُفعلاً «من نبع الماء، ثم إنه قد أشبعت فتحته فتولدت منها ألف»^(٢) كالتي تولدت في منتزاح والكلكال، والأصل منتزَح والكلكل.

ويفهم من شرح التبريزي للمنباع بالمنبع السائل^(٣) أنه يجعله من نبع الماء فتكون الألف فيه مشبعة لإقامة الوزن.

وقولهم: «نضحت نواع البعير» وهي مسایل عرقه يَنْصُرُ في رأي الخوارزمي المذهب الثاني، والحجة لديه على أن «ينباع» ينفعل من «بوع» هو بيت أبي العلاء نفسه^(٤).

ولم يشرح البطليوسي هذه السقطية التي ورد فيها البيت حتى نعرف روايته للبيت أو تأويله للفظه، لكن ما يقوي اشتقاق الشيخ منباع من بوع أن حمل ألف هذه اللفظة على الإشباع الاضطرابي سيجعله قد وقع اضطراباً - في مرحلة انتسابه إلى الشعر المجود - في نفس الاستعمال الذي سيصفه بالرداء^(٥) والقبح والشنوذ، لكن ما يدعو إلى التأمل كون الشيخ نفسه يقول في شرحه للبيت المذكور دون إثباته: «والنباع المنبعث السائل»^(٦)، فإن لم تكن الكلمة في مخطوطة الشرح مصحفة فإن رواية منباع الشائعة ستكون تصحيحاً لنباع، وهي صيغة مبالغة من نبع.

ويقوي ذلك أن قوله «المنبعث السائل» يشير ضمناً إلى ما ينبع من العرق.

ومن أنواع الحشو الصرفي الاضطرابي الذي يلجأ إليها الشعراء لإقامة الوزن مد المقصور كما مده الراجز في قوله يريد اللهي: (ينشب في المسعل واللهاة)^(٧).

(١) التنوين: ١٥٩/١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٤٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٧٤٤.

(٤) شرحه / شروح: ص ٧٤٥.

(٥) انظر تعبيره عن عدم استساغته قول أبي تمام: الظماء وهو يريد الظما. ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٥٥/٢.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٨١ ب / تحقيق: ص ٢٢٥.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٥. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ٩٩.

والبصريون لا يجيزونه، «وحجتهم في ذلك أنك تخفف الشيء بالحذف منه، وليس لك أن تزيد فيه ما ليس منه»^(١).

ويذكر أبو العلاء «أن قصر الممدود ومد المقصور في أشعار المحدثين كثير، فأما أهل الفصاحة الأولى فقليل ذلك في ما نقل عنهم، ولكن قصر الممدود يوجد أكثر من مد المقصور»^(٢).

والعبارة صريحة الدلالة على أن غرائز القدماء السليمة كانت تنفر من القصر والمد، وأنها كانت أشد نفوراً من مد المقصور، وذلك ما يفسر فرار الشيخ منهما في مخالفاته وعدوله الاضطراري.

ومن النادر الذي جاء به عندما اضطره الوزن إلى الزيادة في حروف المقصور قوله:

فإن سراء الليالي رمى

أوان شببيتنا فانسرى^(٣)

ولم تكن نظمية للزوم لتنبو عن مثل هذه الضرورة المستقبحة، فحرصه على تجويد أشعاره وتخليها كان غائباً عندما عاد إلى النظم من خلالها.

ويعتبر تغيير أحوال الحروف وهيئاتها - مثل الزيادة والنقصان - حقلاً آخر من حقول العدول الصرفي التي يخرج إليها الشعراء اضطراراً لإقامة الوزن، ومن أشهر أنواع هذا التغيير إظهار التضعيف حيث يمتنع الإظهار والفك^(٤).

وحكم الإدغام أنه يكون واجباً إذا لزم ثاني^(٥) الحرفين وكانا في كلمة واحدة لا يتصل بها شيء، وكذا إذا اتصل بها ألف التثنية أو واو الجمع أو تاء التأنيت

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٩٩. وأصل العبارة فيه: وحجتهم في ذلك أنك لا تخفف الشيء. ويستقيم المعنى بحذف لا.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٢٢.

(٣) اللزوم: ٧٩/١.

(٤) كقول أبي حية: يقلن لها مهلاً فدينك لا يرح ... صحيحاً وإما نقله فألهمي. شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٢٢/٢.

وانظر ما يجوز للشاعر: ص ١٣٢ - ١٣٣.

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٩.

أو إحدى نوني التوكيد^(١)، إلا أن يضطر الشاعر إلى إظهار التضعيف كما أظهره العجاج في موددة^(٢).

ويكون جائزًا إذا لحق الحرف الثاني سكون عارض فيدغم الحرفان أو يظهران، والإظهار هو اللغة العالية.

ويكون ممتنعًا في أحوال أخرى كسكون أحد الحرفين لاتصاله بأحد ضمائر الرفع المتحركة.

ويتبين من استضعاف الشيخ فك الإدغام في الشعر أنه كان يعده ضرورة شديدة القبح، فقد استضعف قول أحد معاصريه: (ولا تغررن...) لأن ظهور الراء ضعيف^(٣)، والواجب أن يقال: لا تغرن به، للزوم الحركة في الثاني، كما وصف بالرداءة^(٤) قول من أحل «أقللوا» محل «قللوا» في رواية بيت للبحراني، لأنه إظهار للتضعيف في غير موضع الإظهار^(٥)، ولا يجوز إلا عند الضرورة مع ملازمة القبح له.

وقد تجلّى نفور الشيخ من هذه الضرورة المستقبحة واضحًا في خلو أشعاره منها، لأن كل ما جاء فيها من فك هو من باب إظهار التضعيف الجائز الذي اختار فيه اللغة العالية لغة القرآن الكريم^(٦)، كقوله:

والمَلِكُ لله من يظفر بنيل غنى

يردده قسرًا وتضمن نفسه الدركا^(٧)

(١) مثل مُنَنٌ. انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٢٣/٢.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣٦، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٢٣/٢.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٢٣/٢. والمقصود قول هذا الشاعر: لا تغررن به فتحت خميصه..... نفسه: ١٢١/١.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٠٩.

(٥) نفسه: ص ٢٠٩.

(٦) مثل قوله تعالى: «يكاد زيتها يضيء» ولو لم تمسسه نار». سورة النور/ الآية: ٣٥.

(٧) اللزوم: ٢٢٩/٢. وانظر: ٩٧/١، ١٨٠، ٣٣١، ٤٨٣، ٥٠٥، ٦٢٢.

أما في غير باب الجواز فقد التزم الشيخ بما يوجب القياس كما نجد في قوله
جامعا بين الوجوب والمنع في بيت واحد:

عززت وربُّ الناس أعطاك عزَّة

وأصبحت هيناً كل شيء يعزني^(١)

ومن باب التغير الحرفي الذي يخرج إليه الشعراء قلب الياء ألفاً على لغة طيء،
«وهو كثير في أشعار الطائيين»، وربما وجد في أشعار غيرهم من العرب، وقد كان
جاورهم امرؤ القيس فجاء بشيء من هذه اللغة...»^(٢).

وقد يتجاوز الشعراء قلب حروف العلة إلى إبدال المعتل من الصحيح كقول أبي
تمام في إحدى الروايات: «التدلي»، فقد أراد «التدل» فأبدل من اللام الياء لأن ذلك
يأتي في الفعل إذا كانت من ذوات التضعيف^(٣).

ومن هذا التغير - لدى الشيخ - قول أبي الطيب: «تَظَنِّي» في بيت له^(٤)، فالمراد
بتظنيّه «تظننه» لأنهم «يبدلون من لام تَفَعَّل ياءً إذا اجتمعت فيه حروف من جنس
واحد، وكذلك لام فعلت، فيقولون: تظنيت في معنى تظننت ... وقصيت أظفاري أي
قصصت...»^(٥).

ومفهوم كلام أبي العلاء هذا أن مثل هذا الاستعمال لا يحمل على الضرورة إذا
جاء في بابه، لكن الشعراء قد يتجرؤون على الأبنية فيأتون به في غير بابه^(٦) كقول
الشاعر القديم: (... من الثعالي ووخز من أرانيها)، و«ذلك أنه لما احتاج إلى تسكين

(١) اللزوم: ٥٤٢/٢. وانظر: ٢٨٢/٢، ٥٣٥.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٨.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤٨/٢. والمقصود قول بعض الروايات: معاود الكبر والتدلي. انظر ذكرى
حبيب/ نفسه.

(٤) قوله: ذكي تظنيه طليعة عينه xx يرى قلبه في يومه ما ترى غدا. ديوانه: ٥/٢

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٣.

(٦) كقول الشاعر القديم: لها أثارير من لحم تتمره xx من الثعالي ووخز من أرانيها. ما يجوز للشاعر: ص ١٢٧.

الباء في «الثعالب» و«الأرانب» ليعتدل له الوزن أبداً منها حرفاً لا يكون في موضعهما من الإعراب إلا ساكناً.

ومثل ذلك قول الآخر:

ومنهل ليس به حوازي

ولضفادي جمه نقانق

فإنما احتاج إلى تسكين العين في «الضفادع» ليتفق له الوزن فأبدل الياء، فكانها لا تكون في هذا الإعراب إلا ساكنة^(١).

ويعد هذا النوع من الإبدال ضرورة صريحة لدى الشيخ كما يفهم من حديثه^(٢) عن تعويض المعتل من الصحيح في «الضفادع والأرانب والثعالب»، ولا نجد في أحكامه ما ينبئ عن تصوره لتأثيرها الفني في الشعر من حيث موقعها من طرفي القبح والخفة، لكن مجيئه بحرفين من هذه الحروف الثلاثة في قوله:

وتصفني وثرني كل خلق لعلا

تنق ضفاديهما وتلعب نونها^(٣)

وقوله:

تضحى الثعالي خائفات لها

وتذعر الخشف وأم الطلي^(٤)

ينبئ بأنه كان يجد في حلول الياء محل الصحيح خفة تجعلها عند الاضطرار مقبولة.

(١) ما يجوز للشاعر: ص ١٣٧. وانظر كتاب سيبويه: ٤/٤٢٤.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٣٢.

(٣) س. ز / شروح: ص ٩٠٣. وانظر الدرعيات / شروح: ص ١٧١٨.

(٤) اللزوم: ٦٥٦/٢.

ومن بين كل الحروف تبدو الهمزة أكثرها عرضة لتغير الحال والهيئة، ولعل كثرة ما يلحقها من تغيير كان سبباً في عد جل الاستعمالات^(١) المغيّرة لأحوالها جائزة من غير ضرورة^(٢) إذ يحتملها الشعر وغيره.

والمشهور في الهمزة أنها إذا كانت «متحركة وقبلها ساكن يحتمل الحركة، فإنه يجوز إلقاء حركة الهمزة على ما قبلها وحذفها من الكلمة، ولا ينظر فيها أكانت طرفاً أو متوسطة»^(٣).

وتخفيفها إذا تحرك ما قبلها جائز بلا خلاف^(٤)، ويكون الحرف الذي تقلب إليه من جنس الحركة التي قبلها^(٥)، إلا أن الشيخ يقيد هذا الجواز بأحكام لطيفة تدل على وجود تفاوت بين أوجهه من حيث الخفة أو الميل نحو الرداءة، وكثرة الاستعمال أو قلته معيار لديه لاختبار خفته أو شدة مؤنته.

فتخفيف «الهمزة إذا كانت متوسطة ... أقل منه إذا كانت لاماً في آخر الفعل والاسم ... لأن الأواخر يلحقها التغيير أكثر من لحاقه الأواسط والأوائل»^(٦)، وتخفيفها (من «برأ» أسوغ من تخفيفها في «برئ»)^(٧)، لأن الشاعر إذا نقلها من «برأ» صارت ألفاً لا تحتل الحركة، وإذا خففها من برئ صارت (ياء، والأجود فيها أن تحرك حتى تكون مثل بَقِيَّ وَعَشِيَّ، وتسكين الياء في مثل هذه الأشياء قليل، إلا أنه يحكى عن بعض العرب)^(٨).

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٤ - ٢٣٧.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ٦١.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٧/٢. وانظر: ٤٤/٢، ٤٧، ٦٩، ٨٠، ٨١.

(٥) نفسه: ٤٨/٢، ١٩٩.

(٦) عبث الوليد: ص ٣٣٠.

(٧) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٧/٢.

(٨) نفسه: ٥٧/٢. وفيه: بَقِيَّ وَعَشِيَّ، وهو تصحيف يخل بالمقصود.

ويتبين من استضعاف الشيخ قول البحرني: «ثار» وهو يريد «ثار» في بيت له^(١)، أنه كان يرفض تخفيف الهمزة إذا كان سيؤدي إلى التباس الكلمة بغيرها، وما أتى به البحرني ردي^(٢) في رأيه إلا أن يكون جاء به على مذهب من يجعل «سالت» في معنى «سالت»^(٣)، فيجعل الهمزة بين بين حيث لا يكون الوزن متأثراً بتخفيفها أو تحقيقها. ومن قبيح التخفيف لدى الشيخ - وإن جاز - ما جيء به مع التحقيق في نفس الكلمة كقولهم: «تلاً»، فالأصل فيها الهمز، و«هو مكرر فيها، وإذا اجتمعت الهمزتان في كلمة واحدة فحققت إحداهما وجب تحقيق الأخرى، وكذلك إذا خفت الواحدة وجب تخفيف صاحبتهما، فأحسن الوجوه تلاً في الهمز ثم تلالا بتخفيف الهمزتين، ويقبح تلالا وتلالاً، وكل ذلك جائز. وجميع ما اتفق فيه التقاء هذين الحرفين فهو كذلك، مثل اللؤلؤ والجوَّجُو»^(٤).

ولا تعارض بين ذكره الوجوب وإشارته إلى الجواز، فمقصوده ما يجب على من يريد البعد عن الرداءة والقبح، لأن الجواز باب مفتوح أمام الحسن والقبح. وأقبح أنواع التخفيف لديه ما لحق الهمزة في ألفات القطع لوصلها كوصل حاتم ألف «أم»^(٥) في بيت له.

ومثله قول الشاعر القديم: (إن لم أقاتل فالبسوني برقعا)، فكل ذلك ردي^(٦)، وما ورد من في الشعر منه ليس دليلاً على جوازه، ولكنه مخالفة جذب إليها الوزن، فقد «وصلوا ألفات القطع في مواضع، وإنما ذلك في ضرورة الشعر كما قال أبو زيد

(١) قوله: قاله أكبر قد أقيد بهجرمه ... بشر وثار بناتل جعلان. ديوانه: ٢٣١٧/٤، وعبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٣) كقول حسان: سالت هنبل رسول الله فاحشة ... ضلت هنبل بما جاءت ولم تصب. ديوانه: ص ٢٧٢. وانظر عبث الوليد: ص ٢٣٠، وما يجوز للشاعر: ص ١٥٨.

(٤) عبث الوليد: ص ١١٩.

(٥) في قوله: أبوهم أبي والأمهات امهاتنا ... فأنعم ومتعني نفيس بن جحدر. انظر رسالة الملائكة: ص ١٣٤.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ١٩٠، حيث يورد الصدر المذكور وغيره.

الطائي: (فأيقن أكرُّ إذ صاروا ثمانية...)، وإنما هو أكر على مثال أحمر... وهذا مرفوض قليل^(١).

ومن الأبيات التي فر فيها الشعراء من قبح الكسر إلى قبح التخفيف قول البحرى:

وإذا أشكل الصواب على ظن

نك فانظر ماذا ترى اسماعيل

فأجود «ما يصنع في هذا البيت أن تسقط همزة إسماعيل كما حذفتم همزة إبراهيم في البيت المنسوب إلى عبد المطلب بن هاشم، وهو: (... لم يزل ذاك على عهد أبرهيم)، ومثل هذا قليل رديء في الشعر الفصيح، ولو ظهرت لكان في البيت كسر^(٢).

وقد ركب الأمير ابن أبي حصينة نفس الضرورة في قوله: «والم»^(٣) يريد «والم»، لأن الإتيان بالواو يكسر الوزن إلا أن توصل الهمزة، والأجود لدى الشيخ أن تحذف الواو فيقال: «الم»، فيستقيم الوزن بقطع الهمزة دون ركوب هذه الضرورة الرديئة.

ونجد في شعر الشيخ ما يبدو كأنه من هذا الباب المستقيم لوصله همزة «أيغة» في قوله:

أصحاب إيغة أهلكوا بظهير

حميت وعاد بالريح الصرصر^(٤)

لكن الوصل هنا غير صريح لأن المراد أصحاب الأيغة، ووقوع الهمزة بعد «أل» التعريف يجعلها متوسطة يجوز إلقاء حركتها على ما قبلها، فالأرجح أنه فعل ذلك ثم حذفها مستجيزاً ذلك لا مضطراً^(٥) كما حذفها في مثل قوله:

(١) انظر رسالة اللاتكة: ص ١٢٤ - ١٣٥.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٠١. وانظر بيت البحرى في ديوانه: ١٨٤٦/٣، وفيه: يرى.

(٣) قوله: والم بدار للرباب وقل لها ... ديوانه: ٢٢٤/١. وانظر: ٢٣٥/٢.

(٤) اللزوم: ٥٦٧/١.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

أمرتني بسلو عن خوادعها

فانظر هل انت مع السالين ساليها^(١)

وقوله:

فما نشطت لإخباري بفادحة

أوضعت فيها ولم أنشط لأن أسلك^(٢)

ونظير وصل القطع في القبح - لديه - قطع الموصول كقول البحري «الإسم»
في شعر له^(٣)، فقد «قطع ألف الوصل، وقد جاء بمثل هذا كثيراً، وربما وجد في شعر
الفصحاء، وهو قليل في أشعار الجاهلية»^(٤).

وإشارته إلى ندرته في أشعار الفصحاء والجاهليين تنبيه خفي على قبح هذه
الضرورة وشناعة كثرتها في نظم شاعر حاذق كالبحري.

وأغلب ما يأتي قطع الوصل في المصادر «مثل الاجتماع والارتفاع»^(٥)، وهو
شائع في أشعار المحدثين كالبحري ومن جرى مجراه لأنهم «يستكثرون قطع هذه
الألف التي في المصادر»^(٦)، وقد جاء عن القدماء مثل ذلك كقول ابن قيس الرقيات:
«الإبقاء»^(٧) في رواية من أنشدته بقطع الألف، لكن كثرت في أشعار المحدثين ومجيئه في
أشعار بعض القدماء لا يغيران من كونه يظل لدى الشيخ محسوباً^(٨) من الضرورات.

(١) اللزوم: ٦١٢/٢. والمقصود قوله: هل انت.

(٢) نفسه: ٢٤٦/٢. والمقصود قوله: لأن أسلك، يريد: أسلك.

(٣) قوله: فها حائلاً عن ذلك الإسم لا تحمل ... وإن جهد الأعداء عن ذلك العهد. ديوانه: ٥٢٨/١.

(٤) عيث الوليد: ص ٨٣.

(٥) نفسه: ص ١٣٩.

(٦) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٤٤/٢.

(٧) قوله: يتقي الله في الأمور وقد أف ملح من كان همه الإبقاء. نفسه: ١٤٤/٢.

(٨) عيث الوليد: ص ١٣٠.

ويشير إلى نوع من التغيير يُهْمَزُ فيه حرف العلة وسط الكلمة فيصبح صحيحًا
كقول العجاج في رواية^(١) من ذكر أنه لم يكن يساند عند الإنشاد:

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي

فخندف هامة هذا العالم

ومنه قول أبي تمام: «أطأَدَت»^(٢)، فالواجب لدى الشيخ «أن يكون اشتقاق
«أطأَدَت» من الطود، بني على افتعلت من ذلك فقليل: أطأَدَت، ثم همز للضرورة. وليس
في كلامهم الطأَد بالهمز، وإنما قالوا: وَطَدَ»^(٣).

وربطه هذا النوع من الهمز بالاضطرار إشارة نقدية ضمنية إلى أنه لم يكن
يجد فيه الخفة التي كان يجدها في تليين الهمزة القياسي، الجائز من غير اضطرار
لشيوعه في الشعر ومطلق كلام العرب، وهذا ما يفسر اقتصره في تغيير أحوال
الهمزة على الجائز المستخف كقوله «تُهَنَّا»^(٤) وهو يريد تَهَنَّا في بيت السقط:

وَأَنْتَ أَجَلٌ مِنْ عِيدِ تُهَنَّا

بعودته فهنيت الجلال^(٥)

وقوله:

من قال صادق لئام الناس قلت له

قول ابن الاسلت قد أبلغت أسماعي

فقد «خفف همزة الأسلت بأن ألقى حركتها على ما قبلها وحذفت الهمزة،
ونظيرها «مَسَلَّة» في تخفيف مسألة، وهكذا تخفيف الهمزة المتحركة الساكن ما قبلها
الصحيح»^(٦).

(١) مقدمة للزوم: ١٥/١.

(٢) في قوله: بالقائم الثامن المستخلف أطأَدَت ... قواعد الملك ممتدا لها الطول. ديوانه: ٨/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٨/٣.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٣٠، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٤/٢، حيث يشير إلى أن تخفيف الملا جائز.

(٥) س. ز / شروح: ص ١١٢.

(٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٥٦.

وتعثر في أشعار الشيخ على ضرب آخر من التغيير لا يمكن حمله على الضرورة لأن الوزن لا يفتقر إليه ولا يتأثر به، كإبداله الهاء من همزة تنن في بيت الدرعيات:

تهن سليمي أن أصاب بعيرها

هزال فما إن بالسنام هنانه^(١)

وكإبداله النون من لام لعلك في بيت اللزوم:

لعنك ينجاب الظلام فتهتدي

إذا عنك في رآد الضحى نهب العنك^(٢)

وَنَفَسُ التَّبَادِي واضح في البيت كما هو واضح في طائيته المشهورة^(٣)، لكن تتبع أساليب التعجيب في شعره يكشف عن أن لجوءه في البيتين الأولين كان للمجانسة بين تهن وهنائه وهاءات البيت، والمجانسة بين لعنك وعنك والعنك، أما الوزن فيستقيم بتئن وتهن على السواء، كما يستقيم بَلْعُكَّ وَلَعْنُكَ.

●●●الحقل الصرفي / المعجمي: من المخالفة الصرفية إلى التغيير الدلالي المعجمي.

قد يكون أوجز ما نعرف به كل ما يلحق الكلمات في الشعر من نقصان وزيادة وتبديل لأحوال حروفها، أنه خروج بها من هيأتها وقوالها الصرفية المألوفة إلى أوزان صرفية مغيرة، تلتقي كلها في كونها تخالف ما يتوقعه المتلقي وإن تفاوتت من حيث قربها أو بعدها منه.

فالحرص على إقامة الوزن قد يضطر الشاعر إلى بناء الكلمات غير بنيتها^(٤)، والإتيان بوزن صرفي مهمل لا تفتقر إليه العربية كقول الشاعر: (كأن فاهاً عَبْقُرُ

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٧٥.

(٢) اللزوم: ٢١٥/٢.

(٣) قوله: لمن جيرة سيموا التوال فلم ينلوا..... س. ز / شروح: ص ١٦٠٦.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٢.

بارد...»، و«إنما هو على قول بعض الناس: عَبَّرَ على مثال جعفر، وأما عبقر على هذه الهيئة فبناء مستنكر لم يذكره سيبويه في الأبنية»^(١).

وقد ينبو ذوق الشاعر عن مثل هذه الأبنية فلا يقع في شركها، لكنه قد يضطر إلى الخروج بأصوات الكلمة إلى بناء تجعله قَلَّتْه في بابه كالمعدوم، كما يتبين من قول الشيخ منبها على رجوح الضرورة في قول أبي عباد:

أَكْثَرُ الْإِشْفَاقِ يَرْجَى نَفْعُهُ

بعد أن يطرح الخل الشفِيقُ

فقوله: «الشفِيق» كلمة قليلة، لأن الكلام أشفق فهو مشفق، وشفيق مشارك المشفق كما قالوا: أمر معجب وعجيب وعذاب مؤلم وأليم، فيجوز أن يريد «الشفيق» فيحنف اليا، فأما قولهم: «شفِيق» في معنى «شفيق» في غير ضرورة فقليل»^(٢).

ولا نعثر في شعر الشيخ على ما يمكن أن يعد عدولا إلى الأبنية المستنكرة، ولكننا نجد في سقطياته قوله:

عجب الأنام لطول همة ماجدٍ

أوفى به قصر على أضرابه

فأضراب «جمع ضرب، والضرب أيضاً مصدر، وفَعَلَ لا يجمع على أفعال في أكثر الكلام»^(٣) كما ذكر الشيخ نفسه، وقد حاول البطليوسي الفرار من هذه المخالفة بترجيحه رواية «أترابه» على «أضرابه» لأنه الأقيس^(٤)، لكن الرواية الصحيحة ما أثبتته أبو العلاء نفسه في شرح السقط وأكد البطليوسي أنه رآه في الضوء، أي أضرابه.

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٥٨. وانظر بيت البحري في ديوانه: ١٤٦٩/٣.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٢٧ أ / تحقيق: ص ٨٢. وانظر البيت في: س. ز. / شروح: ص ٧٢١.

(٤) شرحه / شروح: ص ٧٢٢.

وقد قلل الشيخ من مؤنة مخالفة هذا الجمع للقياس، بتجويزه أن تكون هذه الكلمة مجموعة على حد لفظ ما استعمل، لأنه يقال: ضربت الدرهم ضرباً، و«كان القياس أن يسمى الدرهم المضروب الضرب كما يقال: للمنقوض النقص وللمقبوض القبض»^(١).

وهذا التسوين لجمع المصدر شبيه بما سوغ به قول أبي عباد: «الأبرة»^(٢)، فحق «البخار أن لا يجمع في الأصل لأنه مصدر، فلا يحسن جمعه كما لا يجمع الهتاف... إلا أنه إذا اختلفت أصنافه جاز أن يتأول له وجه يجمع به كما قالوا: دعاء وأدعية...»^(٣).

أما ما خالف المشهور وقل استعماله فبدأ كالضرورة القريبة من اللحن فقد نفى الشيخ نفسه عنه الشبهة، بمثل تنبيهه على أنه أتى به وهو يعلم أن المختار^(٤) غيره، كقوله في السقط:

يَذُيذُ الحسنى وأنفاس ربها

تقى ولسان لا يحرك باللسن

فالمختار «أَيَذُت» لكنه ليس وحده المستعمل، لأن فعل «يدى» بمعنى «صنع جميلاً» قد جاء هو أيضاً في الشعر الفصيح^(٥). اللهم لك الحمد أمين.... ومن أهم المخالفات الصرفية التي بدا الشيخ حريصاً على إبراز المنحى الاضطرابي فيها - حتى لا تتوهم أصلاً يقاس عليه - نقل الزنة الصرفية المستعملة من بابها إلى باب آخر له وزنه الصرفي الخاص به، كقول البحري:

(١) ضوء السقط: ورقة ٢٧ ب / تحقيق: ص ٨٢.

(٢) في قوله: بحق السواد من الأبرة. ديوانه: ٩٠٠/٢.

(٣) عبث الوليد: ص ١٠٦.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ٣٦ ب / تحقيق: ص ١٠٩.

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٣٦ ب / تحقيق: ص ١٠٩، حيث يورد قول الشاعر: يديت على ابن حسحاس بن عمرو

وانظر بيت السقط في: س. ز / شروح: ص ٩٣٥.

إن الذين جرّوا كي يلحقوه ثنوا

عنه أعنة ظلالع وطلاح

فالمعروف عند أهل اللغة «ناقة طليح»، ولا يقال ذلك للذكر، والجمع طليح وطلائح. وطلاح جمع طليح إن كان ممن يعقلون، فإن «جعل ظلالاً للإنس... فهو الباب، وإن جعلها لما ركب فهي ضرورة لأن فعلاً لا يستعمل في جمع فاعل، فيقبح أن يقال جمل بارك وجمال براك ولكن يقال بوارك وبرك. وطلاح حاله كحال ظلاع، فإن جعل للإنس فهو على المنهاج، وإن أريد به الركائب فالأب طوالح وطلح»^(١).

ويستثنى الشيخ من ذلك بعض الحروف الشاردة كفارس وفوارس التي يجمع فيها فاعل على فواعل رغم أنه ليس للمؤنث كامرأة عاطل ونساء عواطل، ولا لغيره العاقل كجمل بارك وجمال بوارك، والعلّة أنه «نعت يختص به المذكر دون المؤنث وغيره ليس كذلك، يقال: رجل قائم وامرأة قائمة، وجمل بارك وناقة باركة ولا يقال: امرأة فارسة لأن النساء ليس من عادتتهن ركوب الخيل»^(٢).

لكن هذا لا يغير من أن الحكم لديه يظل أن كل استعمال للزنة الصرفية في غير بابها يحسب من الضرورات^(٣).

ومما يلتبس من شعر الشيخ من هذا النوع فيحمل على الاضطراب حسب آراء بعض اللغويين قوله في السقط:

أشحن وقد أقمن على وفان

ثلاث حنادس يرعين شيحا

(١) عبث الوليد: ص ٧٨. وانظر بيت البحري في ديوانه: ٤٤٤/١.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٦/٢. وانظر السماع والقياس: ص ٢٠.

(٣) عبث الوليد: ص ٨٨.

فالوفاز «العجلة، واحد وفز، وقد أنكر بعض اللغويين وفازا وقال: الصواب أوفاز»^(١)، لكن جوازهما عند آخرين^(٢) وورود أوفاز في الشعر القديم^(٣) دليل على أنه استعمل وفازا على القياس لا اضطراراً.

ويقرب من ذلك قوله:

ولو رفعت سروجك في ظلام

على بهم جعلن لها وضوحاً

فقد ذكر الخوارزمي محتجاً بأساس البلاغة أن أبا العلاء عني بالوضوح الأوضح^(٤).

وتظهر خصوصية هذا الضرب من الضرورات الصرفية التي يحل فيها وزن محل آخر في كونها تؤدي إلى الالتباس الدلالي وتوهم المتلقي معنى ليس هو المقصود، وقد نبه الشيخ غير ما مرة على وجوب مراعاة الفروق الدلالية اللطيفة بين المفردات المعجمية التي تشترك في جنور اشتقاقية واحدة ولا تتمايز معانيها إلا بأوزانها الصرفية التي تتقارب أحياناً فتبدو كأنها توسع صرفي في الدلالة على نفس المعنى. فقول الشاعر مثلاً: (خفت دموعك...) ^(٥) راجع إلى الخفة التي هي ضد الثقل، إلا «أنهم يفرقون بالمصادر بين الأفعال التي أصلها واحد في الاشتقاق فيقولون: خف الشيء خفة إذا كان خفيف الزنة، وخف القوم خفوفاً إذا ارتحلوا، وخف في حاجته إذا أسرع»^(٦).

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٦٢. وانظر البيت في: ص ٢٦٢.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٦٢.

(٣) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٦٢.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٧٢. وانظر بيت السقط في: ص ٢٧١.

(٥) انظر قول أبي تمام: خفت دموعك في إثر الحبيب لدن ... خفت من الكتب القصبان والكتب ديوانه / ش. د.

أبي تمام: ٢٣٩/١.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٤٠/١.

ومثل ذلك أخطأ وخطئ، فالأول يستعمل للدلالة على مجانية الصواب عن عمد
بينما يدل الثاني على مجانيته عن غير عمد^(١).

وقد أبهم على الشراح استعمال الشيخ لبعض الأوزان الصرفية المخالفة
للمشهور فلم يعلموا أجاها مضطراً أم على أنها لغة ندت عنهم، وأعني مثل قوله:
«روضة مئناف»^(٢)، وقوله في وصف الدرع: «وساعها»^(٣)، فقد ذكر الخوارزمي أنه عنى
بروضة مئناف روضة أنفاً، وأنه لم يسمعه بهذا المعنى ولا بالوساع بمعنى الواسع في
الدرع إلا في شعره^(٤)، لكنه احتس من عد ذلك لحناً أو ضرورة مستقبحة لأنه كان
مقتنعاً بأن الشيخ قدوة مأمون.

وتختص الأعلام بأنها معارف تدل على المسمين والمسميات دلالة تخصيصية
تجعلها في الاستعمال غير قابلة - إلا في النداء - لأي نقصان أو تغيير يخرجها
عن وزنها وهيئتها، فتفقد دلالتها التعريفية المخصصة، لكن الشعراء يجترئون عليها
فيغيرونها في الضرورة^(٥) فتلبس بغيرها كما التبس «لبن» بـ«لبنان» في بيت لابن
أبي حصينة^(٦)، فلبنان «جبل بالشام ولبن جبل آخر، وقد ذهب قوم إلى أن «لبن» في
قول الراعي:

سيكفيك الإله مُنْ سَمَات

كجندل لبْن تَطَوَّرَ الصَّالَا

المراد به لبنان هذا الجبل فإنه حذف الألف والنون كما يغيرون الأسماء في
الشعر فيقولون سلام يريدون به سليمان وثبات يريدون به ثابتاً^(٧).

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣٥٦.

(٢) في بيت السقط: وأنا الذي أهدى أقل بهارة ... حسناً لأحسن روضة مئناف. س. ز / شروح: ص ١٣١٩.

(٣) بيت الدرعيات: أمن الفتى من عند معقد زره ... حتى على القدمين ريع وساعها. الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٣٢٠ و ١٩٧٩.

(٥) رسائله / عطية: ص ١٢٨.

(٦) قوله: فلما توسطنا اليفاع وأشرقت ... مذائب من لبنان بيض العمام. ش. د. ابن أبي حصينة: ١٣٥/٢.

وانظر الديوان: ١/١٢٩.

(٧) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٣٥/٢.

إن تغيير الأسماء في ترخيم التصغير^(١) يجعل الزبار زبيراً وقابوس قبيساً يسوغه أن هذا الضرب من التصغير إذا جاء «حذف الأول الزائد، وإذا كان حرف مثله في الزيادة حذف معه، وليس حذفه لجوار ذلك الحرف وإنما هو محذوف للزيادة..... ولو رخصت منطلقاً لقلت: طليق فحذفت الميم والنون، وليس هذا الحكم متعلقاً بالأول والآخر وإنما هو متعلق بالزائد والأصلي»^(٢)، لكن الشاعر المضطر لا يبالي بأن تكون حروف الكلمة المغيرة زائدة أو أصلية، فالضرورة قد تحمله على أن يتخلص من الحروف التي تفتقر إليها الكلمة ويقتصر على اللوازم وحدها، فيرد فعلاً وهو اسم فاعل إلى فعل وهو مصدر في سيار وسير^(٣)، أو ينقل فاعول إلى فعال في حازوق وحزاق، أو يبني «الخنساء وهي فعلاء على فعال»^(٤) في خناس.

ولا يعد الشيخ ذلك شاهداً على ضعف شاعرية من يأتي به، فالشعراء الجلة^(٥) أنفسهم يضطرون فيغيرون الأسماء كما غيرها هو نفسه في قوله في إحدى درعياته:

لا تنتمي كبراً إلى سابـر

لكن إليها سابـر ينتمي

فقد «كان الواجب أن يقول: (لا تنتمي كبراً إلى سابور، لكن إليها سابور ينتمي) لأن الدروع السابرية تنسب إلى سابور»^(٦).

إن تجرؤ الشعراء على الأبنية الصرفية بتغييرها يعد تجرؤاً على النظام المعجمي ومعانيه أيًا كانت درجة التغيير، وهذا ما جعلنا نعتقد أن الضرورات الصرفية هي في حقيقتها ضرورات دلالية تتفاوت من حيث خفاء تأثيرها في المعنى أو بيانه.

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٧ - ١٢٨، والصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.

(٣) نفسه: ص ٤٨٠. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ١٦٦.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨ - ٤٤٩.

(٥) يقصد أبو العلاء بهذا النعت فحول الشعراء وحذاقهم. انظر رسائله / عطية: ص ١٢٨.

(٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٧٥٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.

وإذا كان هذا التأثير يختلف باختلاف طبيعة التغيير الذي يلحق بأبنية الكلمات وحروفها في الضرورة بالزيادة والنقصان والتكسير والقلب والإبدال والإعلال... فإن تأثير ما نصفه بالضرورة الصرفية الدلالية أو المعجمية في المعنى يبلغ غايته القصوى عندما يصبح التغيير الاضطرابي تخلصاً من زنة الكلمة ومن كل حروفها وحركاتها مع الاحتفاظ بمعناها لإلباسه زنة وحروفاً وحركات مستعارة من ملفوظ وحدة معجمية ثانية دون معناها، وأقصد بذلك أن الشاعر قد يستعير مضطراً من الفعل دحرج - مثلاً - حروفه دون معناه ليعبر بها عن معنى الفعل «أكل»، إذا لم تسعفه الهمزة والكاف واللام في إقامة الوزن، وليس ذكر التعدية بمعنى فعل آخر^(١) والإشراب والتضمين والمقارضة في الدرس النحوي إلا تأويلاً علمياً لأساليب واجه فيها الشعراء النحاة بملفوظات أفعال تعمل نحويًا في معمولاتها بمعاني أفعال أخرى غائبة عن السمع^(٢) لغياب حروفها، ومثل هذا كل ضروب الحمل على المعنى في البناء النحوي والصرفي^(٣).

وبعض العلماء يذهبون إلى أن هذا ليس من ضرورات الشعر، وأنه يجوز في مطلق الكلام^(٤)، لكن هذا الجواز - يظل كما يتبين من الشواهد التي يأتون بها - مقترنا بما كانت فيه المعاني متقاربة، أما ما تباعدت فيه المعاني فلا يمكن حمله إلا على الاضطراب أو الخطأ^(٥) لقوة اللبس الدلالي فيه.

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٢، حيث الإشارة إلى أن الشيخ أعمل الفعل بشم وعده بمعنى الفعل المتعدي مل.

(٢) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٣، وخزانة البغدادي: ٦٧١/٣، حيث الآراء المؤولة لنصب الممول بفعل لا يتعدى إلا بحرف جر.

(٣) انظر عيث الوليد: ص ٢٠٨، ٤١٦، ٤٦٦.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٧٩.

(٥) انظر الموشح: ص ٤٥، حيث يذكر المرزباني أن الأصمعي خطأً زهراً لنسبته عاقر ناقة ثمود إلى عاد في قوله: أحمر عاد، وانظر: ص ٧٦ - ٧٧، حيث ينقل خبر تخطئة طرفة للمتلمس عندما وصف البعير بما توصف به الناقة فاستنوق الجمل.

وقد نبه الشيخ على أن بعض ما قد يبدو تغييراً صرفياً دلالياً لا يحمل على الضرورة إذا كان لغة مستعملة في حقل تداولي معروف، كقول أبي ذؤيب الهذلي يصف طيبة: (بأسفل ذات الدُّبر قد ضاع جحشها..)، فقد «جعل ولد الطيبة جحشاً في هذا البيت - وتلك لغة هذيل - كما يجعل بعض العرب ولد الحمار مُهراً»^(١)، لكنه يشير في سياق آخر إلى أن ذلك قد يكون لمجرد إقامة الوزن ولو كان التقارض الصرفي بين مترادفين، كقول أبي الطيب:

أيا أسداً في جسمه روح ضيغم

وكم أسد أرواحهن كلاب

فقد كان مراده - لدى الشيخ - «أن يقول: في جسمه روح أسد، فلم يستقم له الوزن فأقام الضيغم مقام الأسد»^(٢).

ويبدو أن الشيخ كان يميل إلى أن يظل هذا النوع من الضرورات المعجمية مقصوراً على ما ترادف أو تقاربت معانيه كقوله هو نفسه:

بها ركز الرمح السماك وقطعت

عرا الفرج في مبكى الثريا بهُمَّع

فقد «نسب النوء إلى السماك الرامح وإنما هو للسماك الأعزل، غير أن العرب ربما نسبته إلى السماك الرامح لما بينهما من المناسبة، كما ينسبون الشيء إلى الشيء والمراد غيره»^(٣).

أما ما تباعدت مدلولاته فخلو شعره منهينبئ بأنه كان ينفر منه إلا إذا سوغه وروده في لغة معروفة أو شيوع التعريف به كالعلم «تبع» في قول البحري:

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٨/٢.

(٢) اللامع العريزي / الموضح: ورقة ١٤٦. وانظر البيت في ديوان أبي الطيب: ٣٢١/١. ومقصود الشيخ أن الشاعر كان يريد بناء الجنس على التفرقة بين اللعنى المجازي والحقيقي للفظ أسد فلم يسعفه الوزن.

(٣) شرح البجليوسي / شروح: ص ١٥١٧ - ١٥١٨.

هم ناروا الأخبود ليلة أغرقت

رماحهم في لجة البحر تبعوا

فالذي «غرق من ملوك اليمن لما أرهقته الحبشة هو ذو نواس الحميري، ولم يكن يقال له «تبع»، إلا أن هذا سيحتمله الشعر على أن يجعل كل ملك للعرب تبعاً كما جعلوا كل ملك للروم قيصر»^(١).

ونخلص من هذا التبع لأساليب العدول الصرفي في أشعار الشيخ ومن حصر أحكامه النقدية المتعلقة بها إلى أن الحقل الصرفي برحابته يحتمل نظرياً ضروباً كثيرة من الضرورة، لكن ما يبعد من هذه الضروب عن شبهة القبح والرداءة والشذوذ يظل قليلاً، ولم تخرج ضروراته الصرفية في مختلف دواوينه عن هذا القليل إلا أحياناً معدودة - لزومية في معظمها - أبدى فيها بعض التساهل^(٢).

●●● الحقل النحوي:

يبدو العدول الاضطرابي المخل بالقواعد النحوية ضيقاً بالقياس إلى الحقل الصرفي، ويعود هذا الضيق النسبي إلى اقتران التغيير فيه بأواخر الكلمات حيث تظهر أو تقدر علامات الإعراب والبناء أو بمواقع الكلم من التراكيب النحوية المفيدة بناؤها بأحكام وشروط لا يجوز الإخلال بها في مطلق الكلام، كما يعود إلى قوة شبهة الغلط واللحن فيها وقرب المسافة بين طرفي الخطأ والصواب، كما يتبين من رواية من نسب إلى أبي عباد أنه قال جامعاً بين المضارع المرفوع والماضي في الجملة الشرطية: (وإن نشأ شرعنا في تطوله..)، فهذا في رأي الشيخ «غلط لا يجوز مثله على

(١) عبت الوليد: ص ١٣٣.

(٢) انظر ما تقدم (مبحث التغيير الحرفي)، حيث الإشارة إلى تساهله في اللزوم بمنعه بحر من الصرف إذا حمل على الاضطراب، والإشارة إلى عدم تنوين محمد في بيت من السقط.

هذا الرجل، ولعله: وإن هممنا شرعنا، أو نحو ذلك مما يقوم مقامه مثل: إن صدينا وإن ظمينا، وهو كثير^(١).

وقد نجم عن قوة هذه الشبهة وعدم وضوح الحدود الفاصلة - أحياناً - بين الضرورة واللحن والصواب أن العلماء اختلفوا في حكمهم على بعض الأساليب العلانية التي أتى بها في نثره وشعره، فقد عاب عليه الكلاعي أنه كان لا يراعي الإعراب في أسجاعه رغم أن لإتقان الإعراب في السجع - في رأيه - تأثيراً عظيماً، ولحنه بعضهم لذكره الخبر بعد لولا في قوله المشهور:

يذيبُ الرعبُ منه كل عَضْبٍ

فلولا الغمْدُ يمسكُ لسالاً^(٢)

وعد بعضهم ذلك جائزاً لثقتهم في علم الشيخ ومعارفه اللغوية والنحوية^(٣).

ويتبين من دقة أحكام الشيخ ولطف المباحث النحوية التي خاض فيها، أنه كان يتعمد تجاوز القواعد المدرسية التي أصلها البصريون إلى درس نحوي موسع، يستثمر فيه كل الأحكام والأساليب اللغوية التي أثبتت الخبرة والغريزة الصافية سلامتها وفصاحتها، ولعل عدم تجرؤ كثير^(٤) من الشراح والعلماء القدامى على تخطئته وتلحينه كان احتراساً من أن يسيئوا تأويل ما ليس لهم به علم من أحكامه وأساليبه.

ونجد لدى من اهتم بآثاره من المعاصرين ما يكشف عن أن بعض أقواله أبهمت عليهم لعدم شهرتها، فأسأروا فهمها كما أساءت محققة الصاهل والشاحج تفسير قوله: «فمثله مثل الواو والياء اللاحقتين هاء الإضممار في مثل قولك: له وبه، يحذفان

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٠٤.

(٣) انظر تعريف القدماء: ص ٤٦٩ وما بعدها، وانظر مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: ص ١٨٠ وما بعدها.

(٤) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٠٠ وما بعدها، حيث يشير إلى تأويل الخوارزمي وغيره لاستعمالته النحوية المخالفة للمشهور.

عند الضرورة فربما بقيت الحركة وربما أُلغيت كما قال الهمداني: (... سأجعل عينيه لنفسه مقنناً) ... وقال آخر فحذف الحركة بعد الحرف: (يصلحه اليوم ويفسده غدًا) ...^(١)، فقد سَكَنْتُ خطأ هاء «لنفسه»، وحركت هاء «يفسده» وسكنت ما قبلها، بينما مقصود أبي العلاء حذف ياء الضمير مع إبقاء حركته في «لنفسه»، وحذفها أيضاً في «يفسده».

وتعدى بعض المعاصرين سوء الفهم إلى مؤاخذه الشيخ على ما اعتبره في لغته النثرية والشعرية خروجاً عما أصله في أحكامه، حين استعمل «لم» الواقعة في جواب الشرط مجردة من الفاء.

فقد وقف الناقذ على قول أبي العلاء مرجحاً رواية «لا يهم» على «لم يهم» في قول أبي عباد:

أو أغفلوا حجة لم يلف مسترقاً

لها وإن يهملوا في القول لم يهم

: (... ولو روي: «وإن وهما في القول لم يهم» لقويت «لم»، إذ كان يضعف في كلامهم أن يكون الفعل الأول في الشرط والجزاء ماضياً والثاني مستقبلاً، على أنه جائز وإن لم يكن مختاراً. وإذا قيل: إن يهملوا لم يهم، فلم يَجِبِ الشرطُ بجوابه لأنه ينبغي أن يُجاب بالفعل أو بالفاء أو بإذا ...)^(٢)، وفَهِمَ منه - متوهماً - أن الشيخ يشترط في استعمال «لم» في جواب الشرط اقترانها بالفاء إذا كان الفعل الأول مستقبلاً، فحاسبه على عدم تقيده بذلك في كلامه، بينما المراد أن استعمال الجواب المقلوب ماضياً لدخول «لم» عليه يحسن ويقوى إذا كان فعل الشرط ماضياً، فإن أتى مضارعاً كان الأحسن عدم استعمال «لم» واعتماد الجواب على الفعل وحده، أو على جملة مبدوءة بالفاء.

(١) الصامل والشاحج: ص ٤٧٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٠٨.

ولم يرد في كلام الشيخ ما يفيد أنه قصد وجوب (اقتران «لم» بالفاء في جواب الشرط) كما توهم الباحث^(١)، فضلاً عن أن كل الجمل التي احتج بها على خروجه عما أصله دخلت فيها «لم» على جواب لفعل شرط ماضٍ^(٢).

ويرسم الشيخ للعدول النحوي طريقاً تتفاوت فيه التغييرات من حيث قربها أو بعدها من طرفي الضرورة الصريحة والجواز، إلا أنه يشترط في قبول أي تغيير نحوي منها أن يكون لإقامة الوزن، فإن استغنى عنه عد ذلك من باب الغلط كما غلط من روى بيت أبي عباد: (... وأطال في تلك الرسوم بكائي) بكسر الكاف في «تلك»^(٣)، وقد ادعى بعضهم أن كاف «ذلك» تعرب في الضرورات، وينشد:

وإنما الهالك ثم التالك

مدفع ضاقت به المسالك

كيف يكون النوك إلا ذلك وهذا لا يقبل ممن حكاها، إذ كان تسكين القافية لا مؤنة فيه ولا اضطرار^(٤)، وهو في رأيه من المتكلف المرفوض.

والمشهور في أساليب العدول - إن لم يجمع العلماء على أنها لغة جائزة أو ضرورة صريحة - أن تكون لغة لدى بعضهم وضرورة لدى بعضهم الآخر^(٥).

وقد يرتبط ذلك بالقراءة النحوية المعتقدة كقول أبي عباد:

يا مادح الفتح ويا أملة

لست امرئاً خاب ولا مثنى كذب

(١) مذاهب أبي العلاء: ص ١٩٠.

(٢) أنظر مذاهب أبي العلاء: ص ١٩٠.

(٣) عبث الوليد: ص ٢١.

(٤) نفسه: ص ٢١.

(٥) أنظر عبث الوليد: ص ٦٢، والصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

فقوله: «مثن» يجوز أن يكون في موضع نصب ورفع وخفض، فإذا «اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ فهو ضرورة عند سيبويه ولغة عند الفراء ليس بضرورة، وإذا جعل مرفوعاً فلا ضرورة فيه...»^(١)، لأن الكوفيين يعدون من لغات العرب معاملةً المنقوص المنصوب معاملةً ما جاء منه مرفوعاً ومجروراً، كقول الشاعر: (ولو أن واشٍ باليمامة داره...)، ولا يجوز ذلك عند البصريين إلا في الضرورة^(٢).

لكن الشيخ ينبه على نوع آخر من الضرورات النحوية لا يقع فيها الشاعر بمخالفة قواعد اللغة، ولكن بالمجيء بالجائز المخالف للعادة والعرف، ويقصد بذلك أن المتكلمين قد يميلون وهم يتداولون عدة استعمالات جائزة إلى تغليب بعضها على بعض، ثم يعتادون عليه فيصبح كاللزام ويصير الآخر كالمكروه، فإذا استعمل الشاعر الجائز المنسي عُدَّ ذلك ضرورة رغم أنه لم يُخلِ بآية قاعدة نحوية.

ومن ذلك - لدى الشيخ - الأعلام المبدوءة بآل المجوزة كالعباس وما يجري مجراه، لأن أهل اللسان يقولون فيه مرة: ابن عباس فيحذفون الألف واللام، ويقولون مرة: العباس بن عبد المطلب فيدخلونها وهو الأكثر، وإذا سمي المسمى باسم أصله أن يكون صفة وشائعاً في الجنس مثل عين وقتب وسالم ونحو ذلك جاز دخول آل عليه، إلا أنهم «يجرون في ذلك على العرف فيقولون: محمد، ولا يعرف المحمد، ويقولون: الضحاك بالألف واللام، فلا يكادون يحذفونها منه إلا في الشعر»^(٣).

ويقصد الشيخ من إشارته إلى سلطة العرف أن الجائز يصير مردوداً مرفوضاً، إلا أن يضطر^(٤) الشاعر إليه فتجوز له العودة إليه والعادة لم تجرب به، كأن يدخل الألف

(١) عبث الوليد: ص ٦٢. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٥٥/١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) عبث الوليد: ص ٤٥. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢٨/٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢٨/٢.

واللام - مخالفاً العرف^(١) - على يزيد ومحمد ويحذفهما من الضحاك والمدبر، لأن المرجع في الاستعمال «ما يُتعارفُ بين الناس»^(٢).

وتعد علامات الإعراب وأخواتها في الموقع - أي علامات البناء - أكثر العناصر النحوية عرضة للتغيير الاضطرابي، لوقوعها في أواخر الكلمات التي تظهر فيها آثار العمل النحوي أو تُقدَّر عليها.

ويمكن ردُّ جُلِّ المخالفات النحوية التي وقف عندها الشيخ في مؤلفاته ونبه على خفتها أو قبحها إلى تغيير العلامة.

ومن ذلك إحلال السكون محل الحركة، للإعراب كانت كما سكن امرؤ القيس ياء الفعل المضارع مضطراً^(٣) في قوله: (فالיום اشربْ غير مستحقب..)، أم للبناء كما سكن أبو نواس هاء الإضمار في قوله: (نديم قيل محدثه ملك...)، ويقبح مثل هذا - لدى الشيخ - قبحه في قول امرئ القيس، إذ «ليس ينبغي أن يحمل على قول من وقف على الهاء كما قال: («يابيذره، يابيذره، يابيذره»)، وكما قال الآخر: (لما رأى ألا دعة ولا شبع)، لأن هذا حسن فيه إظهار الهاء إذ كان الكلام تاماً يحسن عليه السكوت، وقوله: «محدثه ملك» مضاف ومضاف إليه، فلا يحسن فيه نك إذ كان الاسمان كاسم واحد»^(٤).

وقد رفض الشيخ رواية من اختار «مجاهدته» مسكناً التاء في بيت أبي تمام:

يجاهد الشوق طَوْراً ثم يجذبهُ

مجاهدته القوافي في أبي دلفا

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢٨/٢.

(٢) عبث الوليد، ص ١٧٩.

(٣) انظر الصاهل والشاحج، ص ٤٦١، وما يجوز للشاعر: ص ١٠٥.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٣٥ - ٤٣٦. وروى بيت النواصي روايات أخرى للتخلص من هذه الضرورة القبيحة، انظر ديوانه: ص ٤٥١.

وعد ذلك جهلاً ممن رواه، وذهب إلى أن الأصوب^(١) رواية: «إلى جهاد القوافي...».
ومثل ذلك في الرداعة - لديه - تسكين آخر الفعل الماضي، لأن إساكنه لم يجئ
«في شعر فصيح، وهو من الضرورات القبيحة»^(٢).

وأقلُّ ضرورةً من تسكين آخر الماضي الصحيح - لديه - تسكين يائه إذا كان
الفعل معتل الآخر، لأن بعض العرب يسكن هذه الياء «إذا كانت البنية على فَعَلَ وفُعِلَ،
ونحو ذلك مما يُرد إلى ما لم يُسم فاعله، وقد حكاها سيبويه وكأنه لغة لبعض العرب
وليس بضرورة، إلا أن جمهور الكلام على غير ذلك...»^(٣).

ولا يبدو الشيخ مبالياً بآراء من جوزوا ذلك، فهو يصرح بأنه لا يجب^(٤) ذلك وإن
جاز، لأن مثل قول الشبلي حسب رواية من أنشدته بتسكين ياء نُودِي: (وإذا كان في
القيامة نُودِي...)، إنما «يوجد في أشعار الضعفة من المحدثين»^(٥).

ولعل المقبول من هذا التسكين الاضطرابي - لديه ولدى العلماء^(٦) - ما كان في
آخر المضارع المعتل، كقول أبي تمام:

إذا علا طود مجدٍ ظلُّ في نصبٍ

أو يعتلي من سواه نروة شعفا

فأو «ههنا بمعنى حتى، وسكن الياء ضرورة»^(٧).

وما يشكل في اعتبار هذا مقبولاً إشارته إلى الرداعة في بيت آخر يقول فيه الطائي:

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢ / ٣٦٢ - ٣٦٣. ورواية الديوان (٣٦٢/٢): جهاده للقوافي..

(٢) عبث الوليد: ص ١٤٨. ومنه لدى الشيخ قول وضاح اليمن: قد خلط بجلجلان. نفسه: ص ١٤٨.

(٣) نفسه: ص ١٤٩. وانظر البيت بالرواية الأخيرة في نفس الصفحة.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٨٢، حيث قوله: «ولا أحب ذلك وإن كان جائزاً، وإنما يوجد في أشعار الضعفة من المحدثين».

(٥) نفسه: ص ٥٨٢.

(٦) انظر النقد الأنبي الحديث: ص ٢٥٢.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢ / ٣٦٣.

جدير بأن يستحيي الله باديًا

به ثم يستحيي الندى ويراقبه

فتستحيي الثانية في البيت مرفوعة، وقد (رفعها لمكان القافية ولأنه لا يمكن فيها غير ذلك، ولو جعلها في موضع نصب لكان قد أسكن الياء في موضع التحريك وذلك رديء، والكوفيون يرون أن الناصب إذا لم يصحب الفعل فرفعه جائز، ورفع «يستحيي» أو كد لرفع «يراقبه»، لأن المرفوع يكون تابعًا لمثله^(١)، والراجح أنه يقصد بالرداءة القبح الذي سيتولد من مخالفة الفعل المرفوع في القافية للمعطوف عليه.

وأخف من ذلك تسكين ياء المنقوص كقول أبي عباد:

ولم لا يرى ثانيك في السلطة التي

خصصت بها ثانيك في الجود والندى

فتأنيك «التي في النصف الآخر في موضع نصب، وهو الذي يسمى خبر ما لم يُسم فاعله، وحقيقته أن المفعول الثاني من يرى إن كانت من رؤية العلم، فإن كانت من رؤية العين جعلت ثانيك التي في أول البيت منصوبةً على الحال، وهي في الوجهين محمولة على الضرورة لأنه سكن الياء في موضع فتحها»^(٢).

والملاحظ أن ما جاء به الشيخ من التغييرات السابقة كلها محصور في المقبول

منها كما يتضح من تسكينه ياء الفعل في قوله:

أكان لها في غير عدنان نسبة

فتأمل أن تعصيك دون القبائل^(٣)

ومن حذفه فتحة ياء المنقوص المنصوب في قوله:

(١) نذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٢٦ / ١ - ٢٢٧.

(٢) عبث الوليد: ص ٨١.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٠٧١.

يمل بها السباسب والموامي

فئى لم تخش همته مالا

فقد سکن - كما ذكر هو نفسه - «يأ الموامي للضرورة»^(١) كما سکنها في قوله:

إذا جلى ليالي الشهر سينر

عليك أخذت أسبغها حدادا

فليالي «الشهر في موضع نصب، إلا أنه سكن الياء للضرورة»^(٢).

وتكثر هذه الضرورة لختها في شعره كثرة تفيد أن غريزته كانت تستسهلها فتجدها مثل الاستعمال الجائز خفيفة، كما يدل على ذلك تسويته هو نفسه في شرحه لشعره بين قراءة التسكين الاضطرابي وتسكين التخفيف، كما يتبين من القراءة الاختيارية لبيت السقط:

مقارعة أحجتها العوالي

مجنبه نواظرها الرقادا

فقد نبه في شرحه للبيت على أن أحجتها تروى «بالرفع والنصب، فإذا نصبت الأحجة فالعوالي مرفوعة بفعلها ولا ضرورة في البيت، وإذا رفعت الأحجة فموضع العوالي نصب، وتلك ضرورة لأن الياء تسكن»^(٣).

ونقيض التسكين تحريك السكون في مثل قول طرفه:

اضرب عنك الهموم طارقتها

ضربك بالسوط قونس الفرس

فقوله: («اضرب» أمر، إلا أنه أشم الباء حركة لصحة الوزن...)»^(٤).

(١) ضوء السقط: ورقة ٤ ب / تحقيق: ص ٨. وانظر البيت في سقط الزند / شروح: ص ٥٨.

(٢) شرح التبريزي / شروح: ص ٧٧٤، وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر التنوير: ١/ ١٦٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٢١ أ / تحقيق: ص ٦١. وانظر الشروح: ص ٥٥٦.

(٤) انظر الشروح: ص ١٣٦٢ - ١٣٦٣.

ويقرب من هذين الضربين من التغيير استرجاع لين المعتل المحذوف لعله نحوية وأو صرفية لإظهار السكون، كقول القائل: (ألم يأتِكَ والأنباء تنمي)^(١)، أو لإظهار الحركة في نحو «موال» «غوان»، «يصيران في الضرورة كصاح الأسماء، وذلك بمشقة ليست بالخافية، كما قال الراجز: «قد عجبت مني ومنْ يَغِيلِيَا»^(٢).

ومقصودُ الشيخ مشقةُ إظهار الحركة، ويبدو أنه لم يحاول تفادي هذه المشقة في مثل قوله «ضاوي» في بيت اللزوم:

سماحك مجهولٌ وبخلك واضحٌ

ومجدك ضاويٌ وجسمك حادٌ^(٣)

فتوسطُ اللزوميات ببعدها عن الجودة كان قد فرض على الغريزة المكبوحة السكوتَ عن مثل هذه المشقة المستثقلة.

وإذا كان تغيير علامة الإعراب في الضرورة يتأتى بتعطيل العمل النحوي وإلغائه، فإن إقامة الوزن تكون أحياناً بتغيير التركيب نفسه للحصول على عمل نحوي مخالف للمعتاد، كإشراب اللازم معنى المتعدي ونصب المفعول به للتخلص من حرف الجر^(٤) كما يتضح من قوله:

ألا نبهننني قينات بث

بشمن غضى فملن إلى بشام

فالفعل «بشم» لازم، «وأبو العلاء هاهنا عداه تعدية الملل»^(٥)، لأن معنى بشم من كذا: سئم منه.

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٦٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٦.

(٣) اللزوم: ٤٢١/١. وفي الأصل: ونحك واضح، والراجح أنه تصحيف. ويحتمل أن يكون من النحول.

(٤) انظر شروح السقط: ١٤٢٢/٣، حيث الإشارة إلى تعدية الفعل اللازم بِشَم ليصبح ناصباً للمفعول به.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

وقد تكون - أي إقلمة الوزن - بجعل التركيب يحتمل أكثر من وجه كقوله
في السقط:

وما تركت بذات الضال عاطلة

من الظباء ولا عارٍ من البقر

فقد أوضح هو نفسه أن قوله «عار» هاهنا فيه ضرورة في الشعر كما قال: (ولو
أن واشٍ باليمامة داره..)، فهذا على أن موضع «عار» نصبٌ. ويجوز فيه وجهٌ آخر،
وهو أن يكون «عار» في موضع الرفع، ويكون الكلام قد تم عند قوله: من الظباء، ثم
يبتدئ الكلام فيكون المعنى: ولا عار في هذا الموضع، وتكون «لا» في معنى ليس^(١).

ورغم رجحان الإخلال بشروط التركيب النحوي نحو طرف الخطأ يُعتبر لدى
الشيخ أحياناً نوعاً من العدول الاضطراري، كإعادة الضمير على غير مذكور في
مثل قوله:

لو ان حصي المناخ مدى حداٍ

أزارتها النحور من السام

فالضمير (المستكن في «أزارت» للإبل وإن لم يجر لها ذكر..)^(٢)، أو كإعادته على
ما حقه ألا يعود عليه كقوله:

وخفت ثقال في المجالس للنوى

فأهدى لها رب الغمام ثقالها

فالضمير (في «ثقالها» للمضاف إليه وهو الغمام، مع أن من حق الضمير أن
ينصرف إلى المضاف لأنه المقصود بالذكر دون المضاف إليه)^(٣).

(١) ضوء السقط: ورقة ٧ ب/ تحقق: ص ١٨. وقارن بتأويله قراءة بيت البحتري... ولا مثل كذب. ما تقدم، وانظر
البيت في: سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٥٧ - ١٤٥٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٥ - ١٩٢٦. وانظر بيت الدرعيات في نفس الصفحة.

ومثلهما مجيء اسم «إن» نكرة وخبرها معرفة في قول أبي الطيب:

وإن مُحالاً - إذ بك العيش - أن أرى

وجسمك معتلٌ وجسمي صالح

فقد يجوز في رأي الشيخ «أن يحسب هذا من الضرورات، وهو أقل مؤنة من كون خبر كان معرفةً وكون اسمها نكرةً، لأن اسم «إن» في حال التعريف والتنكير لا يكون إلا منصوباً، وإذا قلت: كان زيد قائماً، ثم قلت في الضرورة: كان زيداً قائماً، فقد تغير اسم كان عن حال الرفع»^(١).

وقد اكتفى في هذا الضرب بما هو أخف مؤنة كما يتبين من قوله في السقط:

تخب بك الجياد كأن جَوْناً

على لباتهن الأرجوانُ

فجون نكرة، «وهو اسم كان، والأرجوان معرفةٌ وهو خبرها، وهذا في باب «إن» أسهل منه في باب كان، وهو قولك: كان أسداً زيداً. فأما قول الشاعر يصف الإبل: (كأن قرى نمل على سرواتها..) فهو أسهل من قولك: كأن ليثاً أخوك، لأن الاسم هاهنا نكرة والخبر كذلك لأنه جملة، والجمل كلها نكرات»^(٢).

ونظيره في السقط أيضاً:

مضمخاً ينظر في عطفه

كأن مسكاً لوئته الأسحُم^(٣)

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٦. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٣٦٤/١.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١١ أ / تحقيق: ص ٢٧. وانظر شرح التبريزي / شروح: ص ٢٠٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٨٥٤.

ولا يخلو شعره من بعض الأبنية النحوية التي تبدو مخالفة لما أصله العلماء أو بعضهم، كحذفه نون جمع الذكور في غير الإضافة لتوسط حرف الجر بينه وبين ما حقه أن يكون مضافاً إليه، وذلك في قوله:

أعيدي إليها نظرة لا مريدة

لها البيع واعصي الخادعي لك بالحال^(١)

والحكم ثبوتها كما ثبتت في قوله هو نفسه: الطارحين لخوض الموت لامهم

سحب الأجلة خلف الضمير الشمس^(٢)

ونظير ذلك من ضرورات القدماء حذف نون الجمع في قول الشاعر القديم:
(..المُسكو منك بحبل الوصال)^(٣).

ومثله في مخالفة شروط البناء النحوي إبدال الشيخ من الاسم مرتين في قوله:

وطارقتني أخت الكنائن أسرة

وستر ولحظ وابنة الرمي أربع

فقد (خفف «أربع» على البدل من الكنائن كأنه قال: أخت أربع الكنائن، وخفف الأسرة والستر واللحظ وابنة الرمي على عطف البيان، وهذا على رأي من يجيز عطف البيان في النكرات، والمشهور في عطف البيان أنه في المعارف خاصة وليس في النكرات. وليس ببعيد أن يكون بدلاً من الكنائن وإن كان قد أبدل منها الأربع، لأن البدل تبيين بمنزلة النعت، فكما لا يمتنع أن يكون للاسم نعتان، كذلك غير ممتنع أن يكون له بدلان، ولكن هذا غير معهود ولا مشهور، وإنما المعتاد أن يُبدل من الشيء ثم يُبدل من بدله...)^(٤).

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٣٢.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٠٩.

(٣) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٢.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٩٤. وانظر البيت في الصفحة ١٤٩٣.

ونظيره في المخالفة إقامته الضمير المنفصل مقام المتصل في قوله:

بها كانت جياهم مهازا

وهم مردأ وبزلهم فصالا

وتقدير الكلام: «كان هم مردأ»، والأصل: كانوا مردأ.

ولا يجوز عند سيبويه أن يقع «هم» موقع الواو من «ضربوا» ولا الواو والنون من «يضربون»، وأجازه المبرد في ضرورة الشعر^(١).

ويختلف النحاة في حكم الابتداء بالوصف دون اعتماده على نفي أو استفهام، والكوفيون يجيزونه حتى لا يحمل الكلام على تقديم الخبر على المبتدأ لعدم إجازتهم ذلك^(٢)، والبصريون يمنعون^(٣) ويحملون ما جاء منه على تأخير المبتدأ، كقول القائل: (خبير بنو لهب...) ^(٤).

ومن مخالفات الشيخ التي تجد لها مرجعا لدى المدرستين قوله في السقط:

ويطلب منك ما هو فيك طبع

ومطلوب من اللسن البيان^(٥)

وقوله في اللزوم:

فيا هئذ وإن عن المكرما

ت من لا يساور بالهند واني^(٦)

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٠، وانظر بيت السقط في: ص ٧٩.

(٢) الإتصاف في مسائل الخلاف: ٦٥/١.

(٣) أوضح المسالك: ص ٣٥.

(٤) نفسه: ص ٣٥.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ١٨٥.

(٦) اللزوم: ٥٧٩/٢. وانظر: ٥٧١/٢، حيث قوله: وإر زناد الشر في هذه الدنيا ...

ويبدو أن الشيخ اختار صورة التطابق مع الأفراد حتى تكون عدولا يسوغه لدى كل مدرسة ما ترفضه الأخرى، خلافاً للتطابق مع الجمع في مثل «قائمون الزيدون» الذي يحمل على تقديم الخبر على المبتدأ، وهو ما لا يجيزه الكوفيون، أو خلافاً لعدم التطابق في مثل «قائم الزيدون» الذي يجب أن يحمل على الابتداء بالوصف، دون أن يكون المبتدأ مسبوقاً بنفي أو استفهام يعتمد عليهما، وهو ما لا يجيزه البصريون.

وقد يستشف من تقديمه الخبر على المبتدأ في مثل قوله:

تعبُ كلها الحياة فما أعـ

جبُ إلا من راغب في ازدياد^(١)

أنه أتى بذلك على مذهب البصريين.

وقريب من الابتداء بالوصف غير المعتمد على النفي والاستفهام، ابتداءه بالنكرة في قوله:

عُمران مَرَا كَبِيرٍ ولا

يترك للدامر عمراناً^(٢)

والنحاة لا يجيزون ذلك إذا لم تحصل بالنكرة فائدة^(٣).

لكن هذا الاحتراس لا يطرد في كل استعمالاته المخالفة لشروط النظم النحوي، لأن بعضها يبدو تجرؤاً على الأقيسة التي أصلها النحاة، كجمعه بين إضافة اسم التفضيل واستعمال من في قوله:

فزينتماها في البلاد وزادها

أحكما بالفضل من كل فاضل

(١) سقط الزند / شروح: ص ٩٧٧.

(٢) اللزوم: ٥٣٣/٢.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ٢٧، حيث قول ابن هشام: «ولا يبدأ بنكرة إلا إن حصلت به فائدة».

وهي جراءة جعلت الخوارزمي لا يتردد في وصفها بأنها لحن إعرابي^(١).

ويعدُّ الشيخ من باب العدول الاضطرابي الإخلال بالتناسب النحوي بين ما حقه التطابق من عناصر الجملة وألفاظها المتفقة، ومن مظاهر هذا الإخلال تأنيث المذكر من الأسماء للضرورة في مثل قول القائل:

وَحَمَلُ الْمُثْنِ إِذَا أَلَحَتْ

بَنَى الْحَدَثَانَ وَالْأَنْفَ الْغَيُورَ^(٢)

وتذكير المؤنث للحاجة إلى إقامة الوزن في قول ابن جوين:

فَلَا دِيمَةً وَدَقَّتْ وَدَقَّهَا

وَلَا الْأَرْضُ أَبْقَلَ يُقَالُهَا^(٣)

وقد بدا الشيخ في مؤلفاته حريصاً على نسبة هذا النوع من المخالفات إلى حقل الضرورات، وذلك حتى لا يتخذ أصلاً يُحتج به على رسوخ التذكير أو التأنيث فيه، كما يتبين من إشارته إلى رجوح الاضطراب في قول الأعشى: (وكان الراح العتيق...)، فحذف الهاء من العتيق - في رأيه - ليس دليلاً «على تذكير الراح، لأنه يجوز أن يكون حذفها ضرورة»^(٤).

ويسهل مثل هذه الضرورة - لديه - ويُسوِّغها قابلية اللفظة لأن تُحمَلَ على معنى لفظة غيرها، تقتض منهُ التذكير أو التأنيث الذي صيِّرت إليه اضطراباً، كحمل الراح على الشراب في البيت السابق، وحمل أنثى الغول على المحبوب في قول عمرو بن يربوع يصف فرارها بعد رؤيتها البرق: (رأى برقاً فأوضع فوق بكر...)، فقد نكَّرَ العائدُ في الفعل «وهو يريد السعلاة، لأنه قد ذهب إلى الخليل أو الحبيب أو نحو ذلك»^(٥).

(١) شرح الخوارزمي / شرح: ص ١٠٧٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٧.

(٣) نفسه: ص ٤٣٧.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٩٢/٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٤.

ويقبح عند الشيخ الرجوع عما عدل عليه في نفس الجملة إذا تقاربت الألفاظ
كقول من قال في رواية بيت أبي عبادة:

أو كالعقاب انقض من عليائها

في باقر الصممان أو أرامه

فهذا في رأيه «ردئ جدا لأنه ذكر العقاب بقوله: انقض، فيقبح أن يرجع إلى
تأنيثها مع تقارب اللفظ...»^(١).

وقد جمع الشيخ في شعره بين تجنب مثل هذا القبح وبين مراعاة المسوِّغِ المسهل
للضرورة، وذلك في مثل قوله:

مياه لو طرحت بها لجينا

ومشبهها لميزت انتقادا

فالضمير «في مشبهها ينصرف إلى «لجينا»، لأن اللجين وإن كان مذكراً فقد
أنثه أبو العلاء على تأويل الفضة»^(٢)، وأعاد التاء في «لميزت» على نفس التأويل لإقامة
الوزن، وأنت الضمير في «مشبهها» - رغم أن عودته مذكراً على اللجين لا يكسر
البيت - «ليوافق فيه الضمير في «لميزت» من حيث التأنيث..... ومن القبيح أن يختلف
صورتا الضميرين الراجعين إلى شيء واحد»^(٣).

وخلافاً لوجوب المطابقة في الأبنية المغيرة المذكورة، يكون عدم جوازها هو الأصل
في أبنية أخرى فيصبح التطابق هو الضرورة، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة: (ثلاث
شخص كاعبان ومعصر)، فالواجب: ثلاثة أشخاص، لكن ما سهل الضرورة أنه «أنت
الشخص على إرادة النساء»^(٤).

(١) عبث الوليد: ص ٢١٢.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٧. وانظر بيت السقط في: ص ٧٨٦.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٨.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٧. وانظر العمدة: ٢٨٠/٢.

ومن ذلك في شعر الشيخ قوله:

أشحن وقد أقمن على وفانٍ

ثلاث حنادسٍ يرعين شيحاً

فتذكير «حنّاس» يستوجب تأنيث «ثلاث»، لكنه حذف الهاء حملاً على المعنى لأنه

أراد ثلاث ليال^(١).

ولم يستسغ بعض المعاصرين^(٢) هذا التأويل ظناً منه أن الشراح تكلفوه لتأويل

خطأ أبي العلاء في استعمال العدد والمعدود والتماس العذر له، والحمل على المعنى^(٣)

أشهر في الشعر والنثر من أن يكون تأويل الحنادس بالليالي مجرد اعتذار علمي عن

خطأ الشيخ في شعره.

وكما يكون العدول بعدم مراعاة التطابق بين المؤنث والمذكر يكون بعدم مراعاته

بين المفرد والمتعدد مثني وجمعا، كقول الشاعر القديم: (فلم أر مغلوبين يفري فريناً..)،

فقد قال: «مغلوبين يفري، وإنما يجب أن يقال: يفريان...»^(٤).

والمستخف السائق من هذا الباب ما كان محتملاً للتأويل كقول ابن أبي حصينة:

خوص الأحجة ما انطوت حتى طوت

بيدًا تبیدُ الركب في غيطانه

فالهاء في غيطانه (راجعة إلى البید، ووَحَّدَ لأنه ذهب بها مذهب الجنس كما قال

سبحانه: «نسقيكم مما في بطونه»)^(٥).

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٢٦٢.

(٢) شاعرية أبي العلاء: ص ١٠٢.

(٣) انظر العمدة: ٢٨٠/٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٧٤.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٥/٢، وانظر البيت في: ٣٩/١. وانظر سورة النحل/ الآية ٦٦.

وقد تكون المخالفة مستقبحة غير خفية، فتكون المطابقة أحسن للبناء من الضرورة
المقيمة للوزن إذا استطاع الشاعر الاحتيال على البناء للتخلص منها وإيقاع المطابقة،
ومما استنقله الشيخ من ذلك قول البحرى:

أحلى معاطيك كأساً أو مناولها

معطيك خذاً نقيّاً صحنه وفما

فمعاطيك (جمع معاط، وأحلى مبتدأ، ومناولها واحد في موضع الجمع..... ولو
أمكن أن يكون «مناول» مجموعاً لكان أحسن، ولكن الوزن اضطره إلى التوحيد...)^(١).
وأقبح ما تكون هذه الضرورة عندما يكون اللفظ المُغيّرُ نعتاً واصفاً فيختل الكلام
بعدم مطابقة الصفة للموصوف، لخروج النعت الواصف من الإفادة إلى التلييس كما
خرج في قول الراجز: (ياأيها الضب الخذوذان)، فهذا «البيت ينشد على أنه خاطب
الواحد ثم خرج إلى خطاب اثنين، وهو على معنى قوله [تعالى]: [رَبِّ ارْجِعُونِ]، ومثل
ذلك موجود إلا أن هذا البيت قبح فيه مثل ذلك لأن التثنية وقعت موقع النعت فتبين
الخلل في اللفظ»^(٢).

ولم يخل شعر الشيخ من هذا الضرب من العدول، لكن ما أتى به منه يدخل في
حكم الجائز المقبول لاستناده إلى ما ورد في القرآن الكريم وأشعار القدماء، ولاحتماله
التأويل بغيره، والمقصود قوله في السقط:

كان أنذنيه أعطت قلبه خبراً

عن السماء بما يلقي من الغير

وقد نقل التبريزي عن أبي العلاء أنه قال: «الاثنتان عندهم جمع، فلذلك جاز أن
يخبر عنهما بأخبار الجمع.

(١) عبث الوليد: ص ٢١٤.

(٢) رسالة اللانكة: ص ٣٢٩. وانظر سورة المومنون/ الآية ١٠٠.

وفي الكتاب العزيز: [قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض]،
وقال الفرزدق:

فلو بخلت يداي بها وضئت

لكان لها على القدر الخيار^(١)

والمراد في بيت السقط أن التاء في «أعطت» عائدة - تأويلاً - على الأذان
المجموعة جمع غير العاقل.

وقد أول الخوارزمي - دون أن يستبعد تأويل أبي العلاء - عدم إبراز ضمير
الاثنين في الفعل بأن الشاعر نزل العضوين منزلةً عضوٍ لأن المقصود به منفعة واحدة
^(٢) هي السمع، ومن هذا الباب لدى الشارح كل الأشعار التي أعاد فيها أصحابها على
الأعضاء المثناة ضميراً مفرداً، أو عاملوا فيها المثني معاملة الجمع، واحتج على عدم
كون ذلك من الضرورات بقول أبي الطيب: (.. وعينا في روض من الحسن ترتع)،
لأن الوزن لا يمنع من أن يحل «عيني» بالإنفراد محل «عينا» بالثنائية^(٣).

وقد تعكس الصورة في بعض الجمل التي يكون فيها عدم التطابق هو الأصل
في البناء النحوي، فتصبح المطابقة هي العدول والمخالفة، ويتجلى ذلك في مثل قول
الفرزدق: (.. يعصرن السليط أقاربه)، فلو «أنه في غير الشعر كان الوجه: يعصر
السليط أقاربه»^(٤)، لأن الفعل إذا تأخر استكن فيه الضمير فتكون الألف دالة عليه،
وإذا تقدم الفعل فلا ضمير^(٥)، لأنه يلزم ضمير المفرد المستتر مفرداً كان الفاعل أم

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ١٤٦. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة. وانظر سورة ص/ الآية ٢١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٦.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٤٧. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٣٤٤/٢.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٢. وانظر قول الفرزدق (ديوانه ص ٤٤): ولكن ديا في أبوه وأمه × بحوران
يعصرن السليط أقاربه.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٧.

جمعًا، فإذا ظهر في مثل قول أبي الطيب: (.. إذا اختلطا دم ومسيح) كانت الألف علامة الاثنين^(١) لا ضمير رفع، وإذا كان وأوًا عد علامة جمع كما عدت التاء في «قامت» علامة تأنيث.

وبعض العلماء يجيزون مثل هذا العدول في الشعر وفي مطلق الكلام^(٢)، ويجعلون منه قوله تعالى: [وأَسْرُوا النِّجْوى النِّينَ ظَلَمُوا]^(٣).

ويلحق أبو العلاء بهذا العدول جمع المشتق الجاري مجرى الفعل في رفع الفاعل، كقول أبي الطيب:

العارفين بها كما عرفتهم

والراكبين جدودهم أُمَاتِهَا

فلو أن هذا الكلام منشور لكان الواجب في رأيه (أن يقال: «والراكب جدودهم» على التوحيد، لأن اسم الفاعل إذا تقدم جرى مجرى الفعل، فيقال: مررت بالراكب الخيل جدوده وجدودهم، لأن الألف واللام تنوب عن الذي والذين، وكذلك عن التي وتثنيتها وجمعها، فإذا ثنيت أو جمعت فهو على قول من قال: قمن النساء، وأكلوني البراغيث)^(٤).

ومن هذا الضرب من المخالفة في شعره قوله في السقط:

وإن سدّد الأعداء نحوك أسهمًا

نكصنّ على أفواقهنّ المعابِل^(٥)

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٧. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢٧٧/١.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٠١.

(٣) الانبياء / الآية ٣.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٢. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٣٥١/١.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ٥٤٩.

ومن أوجه التناسب النحوي التي يقتضيها بناء الجمل في مطلق الكلام، التتابع بين أزمنة الأفعال عندما تكون ظروفًا لأحداث واحدة تقع فيها، لكن المنظوم يضطر الشاعر أحياناً إلى العدول عن هذه المطابقة إلى الصيغة الفعلية المقيمة للوزن، كما خرج أبو العلاء إلى صيغة الماضي في قوله:

ونستشفى بسؤر جواد خيل

قدمت عليه إن خفنا الجوادا

فقد عدل عن المستقبل إلى الماضي في قوله: «قدمت»، وهذا لأن القوم غير واقع بعد، وكان الواجب أن يكون القوم بلفظ المستقبل أو الماضي وإن كان له تأويل عند بعض الشراح^(١).

ومثل هذه المخالفة^(٢) قوله:

كان بفيه كاهناً أو منجماً

يحدثنا عما لقينا من الفجع

فقوله: «خوضوا» معطوف على «ظعنتم»، لكنه جعل المعطوف أمراً والمعطوف عليه ماضياً، وسوغ ذلك لدى الخوارزمي^(٣) من أن ظعنتم فيه معنى الأمر لوقوعه موقع الجزاء.

وتتيح الحروف والأدوات النحوية للشعراء مجالاً رحباً للعدول، لسهولة التخلص من الأصوات المتحركة والساکنة إذا عاقت استقامة الوزن، وسهولة زيادتها إذا افتقر إليها، وذلك لشبهها من حيث قصرها الكمي وتحركها وسكونها بالحروف التي تبنى منها المفردات المعجمية.

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨١. وانظر بيت السقط في: ص ٧٧٩.

(٢) انظر بيتي السقط اللاحقين على التوالي في سقط الزند / شروح: ص ١٣٣٣ و ٦٦٨.

(٣) شرحه / شروح: ص ٦٦٩.

ويتجلى هذا النوع من العدول النحوي في حذف الأداة من الكلام الذي يكون إثباتها فيه أحسن إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة^(١)، كحذف أن الناصبة للفعل في مثل قول أبي الطيب: (... فما أقدر حتى الممات أجدها)، فهذا لدى الشيخ «من مواضع حذف أن، والمراد: فما أقدر أن أجدها...»^(٢).

ومثله حذف أن الناسخة بعد «ويك»، و«ويك» (قلما تجيء في الكلام الفصيح إلا ويعدها أن المخففة والمثقلة...)^(٣).

وقد يكون الحذف من الحرف جزئياً فيذهب بعضه ويبقى عمله كما حذف الشيخ نون «من» في قوله مريداً «من العراق»:

وليت قلاصاً لمعراق خلعتني

جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع^(٤)

وهذا نظير قول الشاعر القديم يريد «على الماء»: (غداة طفت علماء بكر بن وائل...)^(٥).

ويتجلى هذا العدول أيضاً في إدخال الأداة النحوية في غير محلها، كإدخال نون التأكيد «في غير مواطنها الستة كما قال جذيمة الأبرش:

ربما أوفيت في علم

تَرْقَعُنْ ثوبِي شمالات»^(٦)

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٠.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٢٥٠. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢٧/٢.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧٢.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ١٣٦٥.

(٥) شرح التبريزي / الشروح: ص ١٣٦٥. وهو من أبيات الكتاب.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٣.

وكإدخال أل على ما لم تجر العادة بدخولها فيه كقول الشاعر: (.. ولقد نهيتك عن بنات الأوير)، و«إنما يقال: بنات أوير، والواحد ابنٌ أُوَيْرَ»^(١).

وتمتلك بعض الحروف خصيصة نحوية تجعلها صالحة لأن تقيم الوزن بدخولها في الأبنية حين يكون دخولها فيها غير جائز، أو بخروجها منها حين يكون دخولها واجبا، مثل «اللام التي خرجت عند الضرورة من قول السموأل: (ليت شعري وأشعرن إذا ما..)، أراد: «ولأشعرن» في أحد القولين، ودخلت في قول الراجز: «أم الحليس لعجوز شهره...»^(٢).

والملاحظ أن أبا العلاء اكتفى من هذه الرخص بما خف وسهل تأويله كأدخاله اللام للضرورة في قوله:

لشرفت القوافي والمعاني

بلفظك والاخلأة والخليلا

وقد أولها الخوارزمي بأنها جواب لقسم محذوف، لأن القسم يجاب باللام^(٣).

وعلى عكس ذلك قوله مضمراً لام الأمر في بيت السقط:

إن كنت مدعيًا مودةً زينب

فاسكب دموعك يا غمام ونسكب

فالراجح أنه جزم الفعل المضارع على إضمار^(٤) لام الأمر، كما أضمرت في

أبيات^(٥) احتج بها بعض العلماء^(٦) على جواز إعمال الجازم في الشعر مقدراً وإن كان بعضهم استقبح ذلك.

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٢/٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٩٥. وانظر بيت السقط في: ص ١٣٩٤.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٢٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٥) كقول الشاعر القديم: محمد تغد نفسك كل نفس ...، والبراد: لتغد، فحنف لام الأمر. الإصناف: ٥٣٠/٢.

(٦) انظر الكتاب: ٤٠٨/١ - ٤٠٩، والإصناف: ص ٥٣٠ - ٥٣٣.

وقد تكون المخالفة في استعمال الأدوات النحوية بإدخالها على نفسها أو على غيرها^(١) عند الضرورة، كما دخلت^(٢) في قول الشاعر: (.. ولا لِّلِّما بهم أبدا شفاء)، وقول الآخر: (لَلْقَدِّ كُنا لدى أرحلنا..)، أو بإجرائها نحوياً مجرى غيرها، كما أجرى أبو العلاء «ليس» مجرى «لا» النافية في عدم العمل بها في بيت اللزوم:

إنما المرء نطفة ومده

خطفة ليس عطفة حين يمضي^(٣)

ومنه قوله في الدرعيات:

لعله أن يجيء مدرعاً

يوم رجوع النفوس في الرمم

فقد (أجرى «لعل» حيث أدخل على خبرها أن المصدرية مجرى «عسى»، كما تجرى عسى مجرى لعل على طريق المقارضة^(٤)).

●●●●● حقل القوافي؛

يصرح الشيخ في شرحه لبعض الدواوين بأن ما يأتي في الشعر من تخفيف همز أو ممدود في القافية ونحو ذلك «يجري مجرى الضرورات التي في حشو البيت»^(٥)، وهو حكم يلحق المخالفات التي تظهر في القوافي بالضرورات الحشوية التي يستعين بها الشعراء على إقامة الوزن، لكن سعة حقل الرخص والاحتمال في أواخر الأبيات واستسهال الغريزة لكثير مما يعرض لبناء القافية، يجعل ضروب التغيير فيها تتجاوز

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٥، ١٤٩.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٩٠ - ٤٩١، حيث يرد الشاهدان اللاحقان. وقد وجه ابن هشام دخول اللام على اللام في أولهما بأنه تأكيد، وعدت المحققة ذلك أولى من حمل أبي العلاء ذلك على الضرورة، لسهولة اتقانها - في رأيها - بمثل: ولا الذي بهم أبدا شفاء. وقد غاب عنها أن هذا الاختيار يكسر الوزن.

(٣) اللزوم: ٩٥/٢.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٥٢. وانظر بيت الدرعيات في نفس الصفحة.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٤/٢.

مفهوم الضرورة الوزنية إلى ضروب أخرى مستقلة عنها، يأتي بها الشعراء لغايات أسلوبية أخرى غير إقامة الوزن.

وقد تبين في مبحث سابق^(١) أن ارتباط نظام القافية بمجموعة من الأنظمة اللغوية الأخرى كالإنشاد يجعل التغيير فيها يعارض أحياناً الغاية التي يركب الشاعر من أجلها الضرورات، فتسكينُ القافية عند من استجاز ذلك^(٢) في مثل: (أقلي اللوم عانل والعتاب...)، وحذفُ بعض حروفها في مثل: (عفت الديار محلها فمقام...)، يعتبران في حكم القوانين العروضية إخلالاً صريحاً بالزنة الإيقاعية، بينما الأصل في الضرورة أن تكون وسيلة إلى إقامتها وصونها من الاختلال، وفي هذا التعارض ما يفيد أن مصطلح «ضرورة» لا يحيط بكل التغييرات التي تحتلها أبنية القوافي، وهذا ما يفسر اضطراب مفهومه لدى بعض النقاد القدماء عند حديثهم عن القافية.

فبينما يرد أحياناً للإشارة إلى التغيير الذي يلجأ إليه الشاعر في القافية لإقامة الوزن، يرد أحياناً أخرى لمجرد الدلالة على التغيير الإعرابي أو الصرفي الذي يلحق القافية، دون أن يكون لذلك أية علاقة بإقامة الوزن، كقول الشيخ مشيراً إلى اختلاف القدماء في قول علقمة: (... لبعض أربابها حانيةٌ حومٌ)، وذهاب بعضهم إلى أنه أراد «حُمًا» أي سوداً فأبطل من إحدى الميمين واوًا: (وقيل: أراد «حومًا» أي كثيراً فضم الحاء للضرورة)^(٣).

وقد يُخصص مفهوم المصطلح فيصبح مرادفاً للعيب، أو دالاً على مجرد عجز الشاعر عن الوصول إلى أسلوب غير معيب، فالخوارزمي عندما يذكر السناد وأنواعه يصفه بأنه «عيب وضرورة»^(٤)، والخويي يرى أن الإقواء «إنما يكون عند الإعواز والضرورة»^(٥).

(١) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) انظر الكتاب: ٢٠٨/٤، والعمدة: ٢/٣٦٩.

(٣) رسالة الغفران: ٣٢٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ٥٨٥.

(٥) التنوير: ٢/٣٥.

إن ربط السناد والإقواء - وهما عيبان من عيوب القافية - بالضرورة، يجعل مفهوم هذا المصطلح يلتبس بمفهوم العيوب التي تلحق القوافي فتُضعف بناءها، بينما الأصل في استعماله الدلالة على العدول الذي يلجأ إليه الشعراء للتخلص من الخلل الذي يعرض للوزن.

ودفعاً لهذا الالتباس الاصطلاحي فإن الأسلم عند استعمال مصطلح ضرورة عند الحديث عن القوافي أن يكون مقصوراً على وصف التغيرات التي تلحق القافية لإقامة الوزن، أما ما سوى ذلك من المخالفات فيُكتفى للدلالة عليها بمصطلح ما يجوز في القافية وما أشبه ذلك.

وبين هذين التخصيصين يكون مصطلح «رخصة ورخص» إشارةً إلى مخالفات القافية بنوعيتها المذكورين، أي التغيرات المقيمة للوزن ونظيراتها المؤثرة في الأصوات. ومما نبه عليه الشيخ أن أهل العلم^(١) كانوا يعدون من عيوب الشعر بعض المخالفات التي يأتي بها الشعراء في قوافيهم، كإبدال حرف من حرف في مثل قول الشاعر:

يا قبيح الله بنى السعلاة

عمرو بن يربوع شرار الخات

ليسوا بأخياري ولا أكيات

فقد أراد «الناس» و«أكياس»، «فجعل السين تاء لتكون مع تاء السعلاة»^(٢)، لكنه - أي الشيخ - كان يدرك بغريزته وخبرته الشعرية أن «الأواخر تحتل ما لا تحتل الأوساط والأوائل»^(٣) في أبيات الشعر، وأن معظم ما يأتي به الشعراء فيها من تغيير

(١) انظر ضوء السقط: ورقة ٤٨ أ / تحقيق: ص ١٤٣.

(٢) ضوء السقط / ورقة ٤٨ أ / تحقيق: ص ١٤٣.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٤/٢.

يكون أيسر مما يأتون به في الحشو، «لأنها موضع حذف واقتصار»^(١) يسهل فيه التغيير ويكون أحياناً هو المختار^(٢).

ويمكن تصنيف مختلف الرخص التي يستعين بها الشعراء لتفادي الإخلال الإيقاعي الوزني أو الصوتي النغمي بالقوافي صنفين: رخص نحوية ورخص صرفية. أما النحوية فيجوز عد التقييد أشهرها وأسهلها في السمع، ويلجأ إليها الشعراء عندما تختلف حركات الرويات - إعرابية وبنائية - في القصيدة، فيكون تسكينها هروبا من كسر الوزن، أو تبرئة للقافية «من لحاق العيوب»^(٣) وثقل الإصراف والإقواء، كما برأ الأعشى قوله:

لعمرك ما طول هذا الزمن

على المرء إلا عناء معن

فقد «جمع بين قوافيه وهي مختلفة النجار، لأنه قال: الزمن فسكن، ونونه في الأصل مكسورة، ثم قال: معن، فحذف من الكلمتين حرفين، وجعل النون التي أصلها السكون مع النون التي أصلها الكسرة. وقال فيها: (. ما قد رجن) فجاء بنون أصلها الفتح، وقال فيها: (إذا ما انتسبت له أنكرن) يريد: أنكرني، فجعل مع النونات التي تدخل لسلامة آخر الأفعال الماضية من الكسر، وهي مباينة لنون زمن ومعن ورجن»^(٤).

والملاحظ أن التقييد رخصة خفية مستخفة كثرت في الشعر العربي وأطردت حتى نسيت، وأصبحت أصلاً ثانياً في البناء الشعري بعد الإطلاق يختاره الشعراء أحياناً لمجرد الترئم بالوقف على بعض الحروف الساكنة، كما يتبين من غير قليل من

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.

(٢) نفسه: ١١٣/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

(٤) نفسه: ص ٤٥٠. ومفعول جعل في النص هو «التي».

القصائد المقيدة التي يجوز^(١) إطلاقها فيتغير ضرب وزنها دون أن يؤدي ذلك إلى إقواء أو كسر.

ويتجلى ما سوى التقييد من مخالافات القافية النحوية في تغيير حركات البناء والإعراب لتجانس أصوات الرويات، لكن قوة شبهة اللحن في هذا التغيير يجعل احتماله مقترنا بوجود تأويل يضعف هذه الشبهة، كما أوّل كسر عين «هدع» المبنية على السكون في بيت السقط:

فناديت عنسي من دياركم هلا

وقلت لسقبي عن حياضكم هدع

فهذع «بكسر الهاء وفتح الدال وسكون العين كلمة تسكن بها صغار الإيل إذا نفرت»^(٢)، وأما هدع بسكون الدال وكسر العين فقد ذكر الخوارزمي أنه غير معروف، إلا «أن الميداني ذكر عن أبي الهيثم أن كل صوت به يزجر الإيل فإنه يخرج مجزوماً، إلا إن وقع في قافية فيحرك إلى الخفض»^(٣).

ومثل هذا التأويل مفقود في قول أبي عبادة بانئاً العرب المجرور على الفتح:

باد بانصفة العافين يزلفهم

على الأشقاء فيها والقرايينا

فإن صح أنه وضع القرايين في هذا الموضع فهو - في رأي الشيخ - وهم، «لأن القرايين جمع قربان وهو جليس الملك... وإنما أجراه مجرى المسلمين ظناً منه أن ياء

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٠/٢، حيث قول الشيخ شارحاً قول الشاعر (ربع تعفت بالوى عهد): (الاختيار في وقف الهاء ووصلها إلى المتشد)، والفصول والغايات: ص ٩١، حيث يورد قول الراجز (أضربهم باليابس): «إن شئت قيدت وإن شئت أطلقت، وكذلك قول أبي النجم: الحمد لله الوهوب المجزل». وانظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٥٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٥٦.

كفاء الجمع التي تكون وأوًا في الرفع، وهذا بعيد جدًا... وإنما الوجه خفض القرابين في القافية»^(١).

وذكر الشيخ من تغييرات القافية النحوية التي أُجْمِعَ على جوازها مع استحسان الأصل قول أبي تمام:

فمضى لو أن النار دونك خاضها

بالسيف إلا أن تكون النار

فقد «رفع النار في آخر البيت وذلك جائز بلا اختلاف، والنصب في هذا الموضع أحسن لأنه يقتضي الضمير إذ كان المعنى: إلا أن تكون النارُ التي تُخاض النارُ التي هي جهنم»^(٢).

ولم يخرج ما جاء به الشيخ في سقطياته من المخالفات النحوية للهروب من عيوب القافية عما يجوز ويقرب تأويله، كقوله:

كفى بخضاب المشرفية مخبرًا

بأن رؤوسًا قد شقين وهام

فالعطف على «رؤوسًا» يقتضي «وهامًا»، لكنه «عطف على الضمير المتصل في شقين... وهذا من ضرورات الشعر»^(٣).

وأوّل التبريزي^(٤) الرفع بتقدير فعل يدل عليه قوله: شقين، وجوّز العطف على الضمير فيه.

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦ - ٢٢٧. وانظر البيت في ديوان البحترى: ٢٢٠٢/٤.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٣/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٠٩. وانظر البيت في ص: ٦٠٨.

(٤) شرحه / شروح: ص ٦٠٨.

ومثل ذلك في تجنب الإصراف قوله:

خيلك طول الزمان قائمة

أما لئذا غاية فيقصدها

فالقياص (في قوله «فيقصدها» النصب، لأنه في جواب الاستفهام وقع، ألا ترى إلى ما أنشده حمزة في الأمثال: (ألا سبيل إلى خمرٍ فأنشربها) بنصب: «فأنشربها»، إلا أن أبا العلاء هاهنا قد ضمنه معنى التمني فأجراه مجراه، كأنه قال: خيلك طول الزمان تقول: نود لو تكون له غاية فيقصدها)^(١).

ومن ضرورات القافية التي جاء بها الشيخ لإقامة الوزن قوله في اللزوم:

فألك الجلم فآله عن رشاً

خالط منه عرْفُ المدامةِ فآ^(٢)

فالقياص «فما»، وحذف الميم للتخلص من حركتها كالعجاج في قوله: (خالط من سلمى خياشيم وفأ)^(٣).

ويعد من باب الجمع بين الضرورة وبين ما يجوز في القافية، قوله مقيماً الوزن ومتجنباً الإقواء بتسكين ياء المنقوص المفتوحة:

وغاض مياهننا إلا فرنذا

إذا نكرُ الموارد جاش طام

فالتأويل الأجود لدى الشيخ (أن يكون «طام» في موضع رفع كأن التقدير: جاش فرنذ طام، وإن جعل في «جاش» ضمير يرجع إلى الفرنذ فموضع طام نصب على الحال، ولولا بناء القافية لوجب أن يقول طامياً)^(٤).

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٢٥، وانظر البيت في نفس ص: ٨٢٤.

(٢) الزوم: ١٦٠/٢.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ١١، حيث يحمل ابن هشام ذلك على الشنوذ أو نية الإضافة، أي: خياشيمها وفأها.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٦٩ / تحقيق: ص ١٩٧.

ويبدو حقل الرخص الصرفية في القوافي أوسع وأرحب كما هو الشأن في الضرورات الوزنية، ويلجأ الشعراء إلى التغيير الصرفي للفرار من كسر الوزن أو من عيوب القافية كقول أبي عبادة في إحدى الروايات:

فداؤك أقوامٌ إذا الحق نابهم

تفانوا من المجد المطل نواكلا

فقوله «نواكلا» في القافية - إن صحت الرواية - «يجوز في ضرورة الشعر، لأن باب فاعل إذا كان وصفاً لمن يعقل من المذكرين أن يجمع على فُعَل وفُعَال...»^(١).

ومن هذا الضرب من التغيير في شعر الشيخ قوله:

تريك ربيعاً في المقيظ كأنها

لدجلة بنت من صفاء ودجال

فدجلة «نهر العراق، وأما دجال فقد عني به دجيلا وهو أحد الفراتين، كما قال في قصيدة أخرى في صفة درع:

فارسها يصبح في لجبة

من دجلة الزرقاء أو من دجيل

إلا أنه لما لم تساعده القافية أقام الدجال مقامه لتقارب معنييهما»^(٢).

وتتنوع الرخص الصرفية في القوافي بتنوع الغايات التي يسعى إليها الشاعر وهو يعدل عن الأصول إلى غيرها، لكنها تُرد كالرخص النحوية إلى نوعين اثنين يحددان الغاية من كل تغيير يلحق القافية: أولهما ضرورة صريحة يركبها الشاعر لإقامة الوزن كتنقيح المخفف، مثل ميم الأصخم في قول رؤبة: (صخم يحب الخلق

(١) عبث الوليد: ص ١٦٤. والرواية المشهورة: «تواكلا». انظر الديوان: ص ١٦٠٤.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٢٤. وانظر بيت الدرعيات المشرح في: ص ١٨٢٣، والبيت المشار إليه في: ص ١٩٣٣.

الأضخمًا^(١)، وكتحفيف المشدد في قول الراجز: (وَابْنًا لِصُوحَانَ عَلَى دِينَ عَلِيٍّ)،
فقد «خفف الياء من عليٍّ، لما احتاج إلى ذلك»^(٢).

والثاني تَجَوُّرٌ يستسهله الشاعرُ لا لإقامة الوزن، ولكن لإقامة البناء النغمي
الصوتي، كتنوين المقصور للتخلص من ألف الرفع في قول أبي الطيب من قصيدة
قوافيها مجردة:

أَخَرُ مَا الْمَنُكُ مُعَزَّى بِهِ

هَذَا الَّذِي أَثَرَفِي قَلْبِهِ

فقد «جعل التنوين في قوله «معزَّى به» بمنزلة الحروف الصحاح لأنه موازنٌ لِلَّامِ
في قلبه، ولو وقع في موضعه اسمٌ مؤنَّثٌ لا ينصرف نحو حبلٍ وسكرى لجاز صرفُهُ
على الضرورة، فذلك لا يوجد في الشعر القديم إلا أنه جائز على القياس، ولا يوجد
شعرٌ جاءت فيه سلمى ونحوها مصروفة، لأن ألف التانيث في زنة التنوين فلا يحتاج
إلى الصرف، ألا ترى أنه لا ضرورة تدعو إلى تنوين سلمى في قول الشاعر: (وكم من
مهمه من دون سلمى...)، وإذا وقعت في مثل هذه القافية التي لأبي الطيب جاز تنوينها
لتخرج من حال اللين إلى حال التنوين، وهو يقوم في هذا الموضع مقام ما صح من
الحروف ولم يكن فيه لين»^(٣).

وعكس ذلك مع وحدة الغاية تغيير الحركة فرارًا من سناد الرفع والحنو، كضم
حاء «حَوْم» المفتوحة في قافية بيت علقمة السابق^(٤).

ويبدو من كثرة تجرؤ الشعراء على تغيير أبنية القوافي أن حقل الرخص الصرفية
يسمح بأكثر مما يسمح به حقل الرخص.

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٦٥.

(٢) نفسه: ص ٩٢.

(٣) اللامع العزيزي/ للوضح: ورقة ١٦٦. وانظر ديوان أبي الطيب: ٣٣٥/١.

(٤) قوله: كَأْسٍ عَزِيزٍ مِنَ الْأَعْنَابِ عَتَقَهَا ... لِبَعْضِ أَرْبَابِهَا حَانِيَةِ حَوْمٍ. انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٩.

النحوية، لكن تنبيه الشيخ على تفاوت ضروب التغيير من حيث خفتها وثقلها وقبحها، يدل على أنه كان يذهب إلى أن الاكتفاء بأخفها وأخفاها في الغريزة هو الاختيار الأسلم في بناء القوافي.

فتخفيف المشدد فيها جائز - لديه - عند الحاجة إليه، لكنه يكثر في المطلق منها لثقله البين في السمع، وهروياً من هذا الثقل أثروا^(١) تسكين ياء النسب إذا وقعت في آخر البيت مخففةً، لأن تسكينها عند الوقف عليها يكون أسهل وأخف^(٢) في السمع، كما يتجلى من قول أبي العلاء في اللزوم:

سينسى كل ما الأحياء فيه

ويختلط الشامي باليماني^(٣)

وخلافاً لذلك يكثر تخفيف المشدد في القوافي المقيدة^(٤) لسهولة فيها، كقول لبيد:

من هـداه سبيل الخير

اهتدى ناعم البال ومن شاء أضل

فاللام في «أضل مشددة، وخففها في القافية تخفيفاً لا بد منه...»^(٥).

ومنه قول الشيخ:

طيف حمام زارني في الكرى

فمرحباً بالطيف لما ألم^(٦)

لكن هذه السهولة تصبح لديه شديدة بينة إذا اقترن التخفيف في نفس القافية بتغيير آخر كالحذف في قول لبيد: (...بيديه كاليهودي المصل)، فقد أراد «المصلي فحذف الياء وخفف.

(١) شعر ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.

(٢) نفسه: ١١٣/٢.

(٣) اللزوم: ٥٦٨/٢.

(٤) شعر ابن أبي حصينة: ١١٦/٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٤.

(٦) اللزوم: ٤٨٦/٢.

وأشد منه قوله: (... رهط مرجوم ورهط ابن المعل)، يريد «المعلّى»، فحذف الألف وهي أوجب ثباتاً من الياء»^(١).

وقريب من ذلك في البيان والشدة الجمع بين تخفيف المشدد وترك الإعراب، لأنهم «إذا تركوا حركة العرب لم يضيفوا إليها تخفيف المشدد»^(٢).

ويجعل العلماء تشديد المخفف من الأساليب التي تجوز للشاعر عند الحاجة إليها كما قال الأسدي: (تعرّض المهرّة في الطول)، فقد أراد «الطول فتثقل اللام اضطراباً»^(٣)، وذلك ونظائره كالإفكّل والقسطل - في رأي الشيخ^(٤) - من الضرورات الصريحة، ومجيئها في الشعر يكون لديه في القوافي أقلّ مؤنة منه في الحشو، كما يفهم من قوله مؤولاً تشديد المخفف في حشو بيت لأبي تمام قال فيه حسب رواية أبي العلاء:

أيها الغيث حيّها بمفدا

ك وعند السرى حين تؤول

فقد (شدّد «حيّها»، ولا تعرف إلا مخففة اللام ... ويجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب، ولو كانت في قافية لجرت مجرى قوله: «كأن مهواها على الكلّكل»^(٥)، إلا أن تشديد المخفف يظل لديه تغييراً «ينكره السمع وتنفر منه الغريزة»^(٦)، لخروجه بالألفاظ عن حال العرفان كما خرجت عنه بالتشديد اللام المخففة في قول هميان في قوافي أرجوزته:

والقطر عن متنيه مرمعل

وهو إلى الأرطاة مستظل

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.

(٢) اللامع العزيمي: ورقة ٣٦.

(٣) ما يجوز للشاعر: ص ٦٥. وانظر: ص ١٠٧.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨ - ٤٧٩.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٩٣/١. ورواية الديوان (٢٩٢/١): أيها الغيث حيّ أهلاً...

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.

يقول: أصبح ليل لو يفعلُ
 حتى إذا الصبح بدا الأشعلُ
 ظل كسيفٍ شافه الصيقلُ
 فليس مراده في الأبيات الأخيرة إلا يفعلُ والأشعلُ والصيقلُ.

ومن أخف ضروب التغيير الصرفي في القوافي لديه تخفيف الهمزة لتصير وصلاً للروي، و«لا اختلاف في أن ذلك جائز، ومنه قول عبد الرحمان بن حسان: (يضجج رأسه بالفهر واجي)، فأصله واجي بالهمز، ولكنه خفف لأجل القافية»^(١).

ورغم حكم الشيخ بسهولة هذا التخفيف في السمع نبه على تفاوته باختلاف الحركة السابقة للهمزة، فكل همزة في آخر الكلمة مفتوح ما قبلها يجوز أن تجعل إذا خففت ألفاً، وذلك بالوقف عليها وتسكينها، وإذا سكنت جاز النطق بها على حالها وجعلها ألفاً، فإذا كان ما قبلها مضموماً ووقف عليها في مثل «لؤلؤ» فالأجود - لديه^(٢) -، أن ينطق بها على حالها، لأن ذلك أخف في السمع من جعلها واواً وإن جاز ذلك، أما إذا كان قبلها كسرة ووقف عليها ساكنة في مثل يخطئ فإن الأجود جعلها ياء بغير همزة^(٣).

ويكثر تغيير الهمزة في قوافي أبي العلاء كثرة يفسرها سهولة تخفيفها وتليينها في الغريزة، سواء سكنت في مثل قوله:

حرامٌ أن يراق نجيع قرن
 يجوب النقع وهو إلي لاجي
 يهون علي والحيطان طاغ
 أتنذرني الفوارس أم تفاجي^(٤)

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.

(٢) نفسه: ١٩٩/٢.

(٣) نفسه: ١٩٩/٢.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٦ - ١٧٢٩. وانظر قوله: ... بين الصرارة والفرات يجتري. سقط الزند/ شروح: ص ٤١٤.

أم حركت في مثل قوله:

كني محمد نسبي مفيد

ودادك والهوى أمر بدي^(١)

فالمراد بالبدي البديء أي العجيب، و«أبو العلاء لين الهمزة فيه»^(٢).

وإذا كان تغيير الهمزة الساكنة في حشو البيت بتحقيقها أو تخفيفها يعد من الجائز المطلق الذي لا علاقة له بالضرورة، لأن الوزن لا يتأثر بهذا التغيير سواء نطق بها محققة ساكنة أم لينت، فإن هذا الجواز في القوافي يكون مقيداً باختيار وجه من الوجهين دون الثاني كما يتبين من تنبيهه على وجوب تفادي سناد الريف في قوله: «ولابد ههنا في الشأس من همز لأجل القافية»^(٣)، وكذا من تليينه همزة شأوه لتصير ردفاً في قوله:

على أمم أنني رأيتك لابساً

قميصاً يحاكي الماء إن لم يساوه

وذاك لباس ليس يجتابه الفتى

فيختلف الأهواء في بعد شأوه^(٤)

إن النتيجة الثابتة التي نخرج بها من تتبع مختلف أحكامه على ضرورات الحشو ورخص القافية أن أواخر الأبيات تحتل من التغيير أكثر مما تحتله أوساطها وأوائلها لأنها موضع الوقف، والوقف مراحٌ إنشادي يتحلل عنده الشاعر - لرحابة حقل العدول فيه - من كثيرٍ من القيود التي يلزمه بها بناء الجملة الشعرية، ولخفاء جل ما يقترن بالوقف من تغييرٍ وسهولته وخفته، نجد الشيخ يميل إلى عد بعض

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٣.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٢٤.

(٣) رسالة الأخرس/ رسائله/ إحسان عباس: ٥٧/١.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٩. وانظر تفصيل الكلام على تحولات الهمزة في القوافي في ما تقدم: القسم الثالث.

المخالفات التي يجر إليها أساليب جائزة غير محسوبة من الضرورات، كنقل حركة
الموقوف عليه إلى الساكن الذي قبله في مثل قول الراجز:
قد علمت بيضاء من بني فهز
نقية الوجهه نقية الصبر
لاضربن اليوم عن أبي صخر
يريد فهز والصدز وصخر، وهذا لدى الشيخ يستعمل «في الوقف وليس
بضرورة»^(١).

وما يشكل في هذا الحكم أنه لا يعد هذا العدول ضرورة رغم أن الوزن لا
يستقيم إلا به، أي رغم كونه ضرورة صريحة، وما نرجحه أن الشيخ أراد بقوله «وليس
بضرورة» - إن لم يقصد أنه لغة للعرب - نفي القبح عنه، كأنه قال: ليس ضرورة
قبيحة أو ليس تغييراً قبيحاً، وذلك لسهولة في الغريزة وخفائه الناجم عن اقترانه
بالوقف الذي يعد من بين أهم الأركان التي كان نظام الإنشاد الشعري يقوم عليها^(٢)،
ويقوي هذا التفسير أنه ينبه على قبح تحريك نفس الساكن إذا لم يكن الروي محلاً
للوقف، كما يتضح من قوله: «فاذا أطلق حسب من الضرورات كما قال أوس بن حجر:

أبني لبيني لستم بيد
إلا يداً ليست لها عضد
أبني لبيني إن أمكم
أمة وإن أباكم عبُد

يريد: إن أباكم عبد، فحرك الباء بحركة الدال كأنه يريد الوقف ثم أطلق وبقيت
الباء على الضم»^(٣).

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦ - ٤٦٧.

(٢) انظر كتاب سيبويه: ١٧٣/٤، والعمدة: ٣١١/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٧.

فمصطلح ضرورة - إذن - يصبح في بعض أحكامه مرادفًا لصفة القبح، وإذا كانت القوافي تحتل ما يكون في الحشو مستقبلاً، فإن الأولى بما يكون في الحشو مقبولاً أن يعد في القوافي - لشدة خفائه - مستحسنًا، والمستحسن لا يوصف بأنه ضرورة لأن الضرورة في أصلها منزلة بين الصواب والخطأ^(١).

ومن التغيرات التي سهّلت لدى الشيخ حتى استُحسنَت قصرُ الممدود لأجل القافية، فذلك لديه ليس «بضرورة»، لأن الشعراء في القديم والحديث اصطالحوا على أن يستحسن في القافية ما لا يستحسن في حشو البيت، كقولهم فعلٌ وضربٌ بالسكون..... ومثل هذا لا يسوغ في حشو البيت^(٢).

لكن ما يلفت النظر في منجزه الشعري أنه يخلو من بعض ما عده مخالفات مستحسنة في القوافي كنقل حركة الروي المسكن إلى الساكن الذي قبله، والتفسير الذي نجده لذلك أنه كان يعده من بقايا نظام الإنشاد الذي كان القدماء يتذوقون الشعر من خلاله وينظمونه، لانتقارهم إلى الخبرة بقوانين الصناعة التي سيكتسبها المولدون والمحدثون، بعد أن تحولت الصناعات الفطرية في عصور الإسلام إلى صناعات ذات قوانين تحصل وتُكتسب، وهو تحول جعل الشاعر المحدث في غنى عن كثير مما استجاره القدماء وإن خف وسهل.

إن التفاعل في الجملة الشعرية بين النظام النحوي الصرفي المعجمي، وبين النظام الإيقاعي العروضي ونظام القافية النغمي، هو القوة البنائية التي تستمد منها كل الأبنية اللغوية شعريتها، اكن هذا التفاعل يصبح في كثير منها تعارضاً لا يستطيع الشاعر تعديه إلا بمخالفة المعيار والعدول عن الأصل، مستجيراً في كلامه

(١) بعض العلماء والنقاد يجعلها خطأً وعبثاً (انظر ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ و ٢١، والصناعتين: ص ١١٤)، وبعضهم يجعلها وسطاً بين الصواب والخطأ، كما يتبين من إشارة أبي العلاء إلى أن «الشعراء ثلاثة: مصيب ومخطئ ومضطر». رسائله/ عطية: ص ١٠٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٩/٢.

الشعري ما لا يجوز في غيره من الكلام، وقد جعل الشيخ اجترأ الشعراء على هذه الأبنية بتغييرهم إياها شاهداً على ابتعاد الشاعر المجيد عن التكلف وعن عقم المعايير القياسية، وعلى اهتدائه بغريزته وحسه إلى حقل الشعرية الخصبة، لكنه حذر من المزالق الفنية التي يمكن أن يقع فيها الشعراء وهم يخالفون المؤلف ويعدلون عن الأصول، وخصوصاً في ما يعتبر ضروراتٍ وزنيّةً وجوازاتٍ مقومةً لأبنية القوافي، فالعدول الاضطراري لدى الشيخ مرحلة تتوسط بين طرفي الخطأ والصواب، وعلى قدر بُعْدِ أساليب العدول أو قربها من هذين الطرفين تتحدد قيمتها الفنية من حيث خفتها وسهولتها في الغريزة أو قبحها ورداعتها.

ولم تتبع هذه الأساليب في منجزه الشعري عن طرف الصواب المؤلف إلا بمقدار ما يسمح بإقامة بناء الوزن أو القافية، دون تعدي الحد الذي كانت غريزته ترسمه له للفصل ما بين السهولة المستخفة المحتملة وبين الشدة المستقبحة المستثقلة، كما تبين من مختلف النماذج التي مثلنا بها لطريقته في العدول الشعري.

المبحث الثاني

النسق التعجيبى

أوضحت في مبحث سابق أن اهتمام أبي العلاء النظري بالأنساق البيانية والبديعة يبدو في مؤلفاته محدوداً بالقياس إلى العناية التي أولاهما للأوزان والقوافي، رغم استثماره الواسع لأساليبها في منجزه وحذقه بقوانينها وأحكامها، كما تدل على ذلك إشاراته المقتضبة إليها وتأريخه العارض لمفاهيم المصطلحات المرتبطة بها.

وقد فسرنا هذا الإهمال النقدي المقصود بأنه كان رفضاً للتبويبات المدرسية التي تربك الغرائز، وتوهم من يحصل مضامينها من الكتب بأنه قادر على أن يصبح بتكلفه لها شاعراً أو مترسلاً مجيداً.

ويتضح من إشاراته المقتضبة إلى هذه الأساليب، ومن النصوص المتفرقة التي وقف فيها عند بعض أوجه مجيء الشعراء بها، أنه كان يؤثر اختزال المصطلحات العديدة التي وصف بها البلاغيون مختلف الفنون البيانية والبديعة في مصطلح واحد، هو «الصنعة» وما لحق بهذه اللفظة من المشتقات، سواء تعلق ذلك بالمعنى المدرك كقوله يشرح بيتاً لأبي تمام: «جعل الظلال مشرقات، وإنما الإشراف للشموس، وهذا من صنعة الشعر لأنه وصف الظلال بما توصف به الشمس»^(١)، وقوله عن بعض استعاراته هو نفسه: (وقوله: «القاتل المحل»، في هذا البيت صنعة لأن السماء تحمر

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٩٤/١. والمقصود قول الطائي: وظلالهن المشرقات بخرد

أفاقها من الجذب ...) (١)، أم تعلق بالأصوات والإيقاعات المسموعة كقوله مرجحاً رواية: (جرت له حبل الشموس الشموس) في بيت لأبي تمام لوضح الجناس فيها: «فأما الذي يروي (جرت له أسماء حبل الشموس) فإنه يخلّي هذا المصراع من الصنعة» (٢). وقد استعمل الشيخ مصطلح زخرف (٣) للتلميح القادح إلى ما كان الشعراء يزينون به نظمهم من فنون بديعية بيانية كشفت له توبته الأخلاقية من الشعر عن زيفها، لكن لفظة «الصنعة» تظل في مختلف مصنفاته المصطلح النقدي الوصفي الذي اطرّد تنبيهه به على بعض هذه الفنون في أشعاره وأشعار غيره، ولعل وصف شراح شعره لبعض أساليبه البديعية بأنها «إغراب في صنعة الكلام» (٤) أو بما أشبه ذلك (٥)، كان تأثراً به في استعمال هذا المصطلح.

والطريف أن اسم الشيخ وجد له مكاناً بين أسماء علماء البديع رغم إهماله النظري لهذا الفن، فقد نسبوا إليه مصطلح الطاعة والعصيان، وذكروا أنه استخرج هذا النوع عند شرحه شعر أبي الطيب (٦).

ويتضح من وصفه لهذه الفنون بأنها زخرف أنه كان يعدها زينة يضيفها الشعراء إلى كلامهم المنظوم، فالتزيين لديه أصل في كل بناء شعري قديماً كان أم محدثاً، ولعل في استعمالهم مصطلح تحبير في وصف هذا البناء ما يدل على أن العرب كانت تعد تحسين الكلام بعد تمام فائدته عنصراً فاعلاً في شعريته، لأنهم

(١) ضوء السقط: ورقة ٨ / تحقيق: ص ١٩. والمقصود قوله: القاتل المحل إذ تبدو السماء لنا ... كأنها من نجيب الجذب في أزر. س. ز. شروح: ص ١٣٦. وانظر إشارته إلى هذا الضرب من الصنعة في ضوء السقط: ورقة ٢٥ / تحقيق: ص ٧٦، وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢ / ١٥٣، ٣٤١ و ٣٥٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢ / ٢٧٤.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ١ / ١٦٥: بني الآداب غرتم قديماً ... زخارف مثل زمزمة الذباب. وانظر قوله في: ١ / ٣٢١ قد بالغوا في كلام بان زخرفه... وانظر: ١ / ٤٦٤، ورسالة الملائكة: ص ٩.

(٤) التنوير: ٢ / ٧٤.

(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٥٨٧، ١٠٨٤.

(٦) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٣٠١، وتحرير التحبير: ص ٢٩٠ - ٢٩١، والبديع في نقد الشعر: ص ١٧٥.

كانوا «يشبهون الشعر بالبرد الموشى»^(١)، وكان طفيل الغنوي يسمى «محبراً لتحسينه الشعر»^(٢)، والتحسين تجاوز لغاية الإفهام في الكلام إذا كان شعرياً أو أدبياً إلى غاية ثانية هي التعجيب^(٣)، وقد يتعارض التعجيب والإفهام فيكون الأولى ترك أولهما إذا أصبح يحول دون تبين المخاطب المقصود من الخطاب، وحرصاً على تبين المقصود من بعض أجناس الكلام طلب داعي الدعاة من الشيخ أن يتخلى عن أسجاعه، «شخاً بالمعاني أن تظل بتتبعها»^(٤)، وحرصاً على الإيانة في زجر النابح تخلص الشيخ من السجع والزخرف البديعي في هذا الكتاب^(٥)، واكفى بالأبنية اللغوية المضروسة حتى يرد الشبهة عن نفسه، ويقنع القارئ ببراعته من التهمة التي اتهمه بها من اعترض عليه في لزومياته ونسبه إلى فساد العقيدة^(٦).

ورغبة في التلبس المقصود على المتلقي وتقوية الاحتمالية الدلالية في كلامه، أكثر من السجع^(٧) وغيره من الأساليب التعجيبيية احتماء بها من الأدنى وكيد الخصوم، كما يتبين من قوله على من اتهمه بالطعن على العلماء وخطباء المساجد في بيت اللزوم:

أرى عالماً يشكو إلى الله جهله

وكم من برى يعلو فيخطب منبراً

: «أما شكية العالم إلى الله جهله فهي مشهورة لا يدفعها غوي ولا رشيد ... وأما

قوله: وكم من برى يعلو فيخطب منبراً، فإنه جعل «من» مع «البرى» - وهو التراب -

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٤/٢ - ٧٥.

(٢) نفسه: ١١١/٢.

(٣) انظر الشفاء/ ضمن فن الشعر: ص ١٦٢ وما بعدها.

(٤) رسالته/ ضمن رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ١٣٩/١. وانظر معجم الأدباء: ٢١٢/٣.

(٥) إلا ما ندر، كتسجييعه الأنبياء/ الأولياء، ومخلوقاً/ حقوقاً، والغبي/ النبي. انظر: ص ٨ من الكتاب المذكور.

(٦) انظر زجر النابح: ص ١١١ - ١١٢ وغيرهما.

(٧) انظر معجم الأدباء: ٢٠٢/٣، حيث الإشارة إلى اعتذاره عن تسجييع كلامه، في رده على رسالة داعي الدعاة

الذي قال في إحدى رسائله إلى الشيخ: «ثم إن قام من الشيخ نشطة لجواب أعفاني فيه عن قصد الانسجاع

ولزوم ما لا يلزم، فإن ملتصبي فيه المعاني لا الألفاظ معجم الأدباء: ١٩٤/٣.

مجانساً لقوله في القافية «منبراً»، يريد واحد المنابر، وليس في هذا الكلام بحمد الله طعن على خطيب ولا غيره»^(١).

فاحتججه بقصده إلى التعجيب بالمجانسة كان كافياً لايطال ما فهم من ظاهر كلامه، لأنه أراد للكتابة التعجيبيية في لزومياته وبعض مصنفات مرحلة العزلة أن تكون تليساً يفتح باب التأويل والاحتمال.

وخلافاً لذلك لم يكن الشيخ في أواخر حياته الشعرية يبدي هذا الحرص على الأساليب التعجيبيية، عندما تكون مؤدية إلى مثل هذه المعاني المشبوهة عقدياً، فقوله في درعياته:

وتلك أضاعة صانها المرء تبع

وداود قين السابغات أذالها

يحتمل أن تكون فيه لفظة القين مجانسة للقليل تجنيس مضارعة لو قال «صانها القيل تبع» مكان «صانها المرء»، إلا «أن الذي صرف عن ذلك أنه جعل داوود عليه السلام في مقابلة تبع، ثم وصف داوود بأنه قين السابغات، فلو وصف تبعاً بأنه قيل لكان ذلك تعظيماً لتبع وإهانة لداوود عليه السلام، وفي ذلك من البشاعة ما لا يخفى»^(٢).

أما مرحلة السقوط فقد كان التعجيب فيها - لديه - الغاية الفنية الأولى من قول الشعر، ولذلك لم يكن يبالي بأن يجره غلوه في التصوير والتخييل الشعري إلى ما قد يعد كفرًا في غيره من الكلام، لأنه كان مقتنعاً بأن الشعر فن لا يجوده إلا الكذب. ونقصد بذلك أن دلالات الفنون البيانية والبيعية في أشعاره تختلف باختلاف المراحل التي مر منها منجزه الشعري المتحول في حياته الطويلة، فهي في مرحلة

(١) زجر النابج: ص ١٠٣. وانظر بيت اللزوم في الديوان: ١ / ٤٩٠.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٩٢٧ - ١٩٢٨. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٩٣٧.

السقط والدرعيات مقصودة لذاتها باعتبارها اللغة التخيلية التي تقوم عليها شعرية الموزون المجود، وهذا ما يفسر بعدها عن برودة التكلف وغلبة الانسجام عليها، أما اللزوميات فقد كان تكلف هذه الفنون فيها والإسراف في استعمالها السمة الغالبة على نظميتها، لأنه تعمد أن يأتي فيها للتجريب بكل أساليبها المعروفة والمسكوت عنها^(١) والممكنة، وأن يجعلها كما أوضحت حاجزاً دلالياً يحمي به من كيد أعدائه، وثنيات أسلوبية تضل فيها المعاني فتستعصي عن الأفهام، ويتعذر الاتفاق على أن هذا المعنى دون ذاك هو الذي قصد إليه من كلامه المنظوم.

ويسلك الشيخ كغيره من الشعراء إلى التعجيب سبلاً مختلفة ترد في مجموعها إلى ثلاثة مسالك كبرى تعد أصولاً للفنون البيانية البديعية، هي: المسلك الدلالي المعقول والصوتي المسموع والبصري المرئي.

وتتداخل هذه المسالك في الأبنية الشعرية متكاملة فتتفرع منها كل الأساليب البيانية البديعية التي يتشكل منها النسق التعجيبى، من خلال توليد علاقات عديدة غير متناهية، يتوزعها طرفان متناقضان اعتبرهما ابن سينا محركين لآليات التخيل الشعري وحيله هما المشكلة والمخالفة.

وقد استعمل الشيخ لوصف بعض هذه العلاقات بعض مشتقات مصطلح المشكلة في قوله: (والأشبه بمذهب الطائي ضم العين في «عكوب» ليكون مشاكلاً لضمة الراء في «ركوب»)^(٢)، وتبعه في ذلك شراح شعره فعد البطليوسي من مظاهر انتقاده للكلام قصده إلى المشكلة^(٣) بين عناصره، وأوضح أنه جعل صبوحة صباحاً لبياضه في قوله:

(١) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ١١١، حيث يقترح الباحث تصنيفاً يحيط بجميع الظواهر الترصيعة حتى التي سكنت عنها القدماء.

(٢) نذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٥/١. وللقصود قول الطائي: مزقت ثوب عكوبها بركوبها ... ش. ديوانه: ٣٤/١.

(٣) شرحه/ شروح: ص ٥٣٢.

ركبت الليل في كيد الأعادي

وأعددت الصباح له صبحاً

تكميلاً «للصنعة وتتميماً للمعنى وطلباً لتشاكل الألفاظ»^(١)، وفسر ذكر النون دون

غيرها من حروف المعجم في قوله:

أنا من أقام الحرف وهي كأنها

نونٌ بدارك والمعالم أسطربان

هذا الحرف «أشكل بما ذكره من الأسطر»^(٢).

وقد ذكر البلاغيون المتأخرون المشكلة باعتبارها فناً من الفنون البديعية، لكن

تصنيفهم لمفهوم المصطلح^(٣)، واختلافهم في أبياته^(٤) وأمثله، واستعمال بعضهم إياه

في وصف فن آخر^(٥)، شواهد تدل على اضطراب^(٦) مفهومه الضيق لديهم، وعلى

أن ترتيبه ضمن الفنون المعروفة كان نتيجة لرغبة بعض المتأخرين في التميز من

سابقهم^(٧) بالإكثار من المصطلحات، غير أبهين بأن غير قليل منها يحيل على مفاهيم

ليس تحتها كبير أمر^(٨).

والمقصود من هذه الإشارة إلى تصور البديعيين المضطرب لمفهوم المشكلة

التنبية على أن هذا المصطلح في معجم ابن سينا وأبي العلاء وشراح شعره، لم يكن

يحيل على فن بعينه من فنون البديع، ولكن على الحقل الأسلوبى الرحب الذي يستطيع

الشاعر دأخله أن يصل إلى معظم هذه الفنون.

(١) شرحه/ شروح: ٢/ ٢٥٠. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١١١٨، وانظر: ص ٨٩١. وانظر بيت السقط في: ص ١١١٧.

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٨١.

(٤) انظر خزنة الحموي: ص ٣٥٦.

(٥) انظر باب التعطف في تحرير التحبير: ص ٢٥٧، حيث يذكر أن قوماً سموه المشكلة.

(٦) انظر خزنة الحموي: ص ٣٥٦.

(٧) انظر المثل السائر: ١/ ٢٤٦، ٢٥٢. وخزنة الحموي: ص ٢٢، ٢٥.

(٨) انظر خزنة الحموي: ص ٤١٧.

وإلى هذا الحقل الواسع لا إلى الفنون الفرعية يشير شراح السقوط وغيرهم وهم يستعملون فضلاً عن المشاكل مصطلحات أخرى كالمطابقة^(١) والطباق^(٢) والمناسبة^(٣) ومراعاة النظر^(٤) والتوفيق^(٥)... فننون التعجيب التي يمكن أن يأتي بها الشعراء غير متناهية^(٦) كما أوضح ابن سينا^(٧)، لكنها تنبع في معظمها من أسلوبين اثنين هما التشاكل والتخالف، والمسالك إليهما تتنوع كما أوضحت فتكون محسوسة أو معقولة أو مزيجاً من هذا وذاك، وبحسب تنوعها تتحدد طبيعة الأنساق التعجيبية في جمل أبي العلاء الشعرية، فتكون صوتية أو بصرية أو إيقاعية نغمية أو ذهنية، وقد يسرف في توظيف هذه الأنساق فيجمع بينها كلها في جملة شعرية واحدة.

وقد أدرك القدماء فاعلية النسق التعجيب في جملة الشعرية فاتخذوها سبيلاً إلى التوثيق وتصحيح الأخطاء في حقول معرفية أخرى غير الشعر، كما يتبين من مثل قول ياقوت: «والضراح بيت في السماء... وهو البيت المعمور، والضريح لغة فيه، ومن قاله بالصاد غير المعجمة فقد أخطأ، ألا ترى إلى أبي العلاء أحمد بن سليمان المعري كيف جمع بين الضراح والضريح إرادة للتجنيس والطباق بقوله:

لقد بلغ الضراح وساكنيه

ثناك وزار من سكن الضريحا»^(٨)

(١) انظر التنوير: ١٢٨/٢، حيث يقول الخويي: «وأجاد المطابقة بين عاليت وعليان»، وانظر: ٢١٦/٢، حيث يشير إلى أنه مطابق بين المعنة والأعنة. وانظر نقد الشعر: ص ١٨٥.

(٢) انظر معجم البلدان: ٤٥٤/٣ - ٤٥٥، حيث يذكر الحموي أن أبا العلاء جمع في بيت له بين الضراح والضريح «إرادة للجناس والطباق».

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٩١، وانظر: ص ١٥١٨.

(٤) شرح الكافية للحلي: ص ١٢٨، وخزانة الحموي: ص ١٣١، ونزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٦٢.

(٥) شرح الكافية للحلي: ص ١٢٨.

(٦) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ٦٤ - ٢٩٦، حيث يجمع المؤلف أشتات هذه الفنون داخل منظومة الموزونات الصوتية في الشعر العربي من خلال منظور حديث مكث من محاضرة مختلف هذه الأشتات.

(٧) فن الشعر: ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٨) معجم البلدان: مادة الضراح: ٤٥٤/٣ - ٤٥٥. ونظير هذا قوله في رسالة له: «فرحم الله أبا يوسف لو عاش لفاظ كمداً وأحفاظ حسداً»: رسائله/ عطية: ص ٤٨، فهو حجة لمن ذهب إلى أن فاظت روحه بالظاء لا بالصاد، وحجة لمن جعل الصواب «فاظ فلان» لا فاظت أو فاظت روحه. انظر لسان العرب: مادة فيظ.

لكن الشيخ في مثل هذه المشكلة البديعية لم يكن يهدف إلى جعل أشعاره مرجعاً لمثل هذا التصحيح العلمي، لأنه قصد لها لذاتها أي لوظيفتها التعجيبية.

أولاً - التعجيب الصوتي؛

يعتبر هذا النوع من التعجيب بعد التصوير من أهم أركان التخيل في الشعر، وقد اختصت عصور المحدثين في تاريخ الشعر العربي بأنها عصور الولع بهذه اللعبة^(١) التي كانت تقوم على تفعيل المسموع الشعري، بإبراز بعض عناصره من خلال التضخيم الكمي للسكون وللصوامت والصوائت طويلة وقصيرة، والتكرار سبيل الشعراء إلى هذا التضخيم.

لقد نصح الكلاعي الكاتب الناشئ بأن يكون كثير الاحتفاظ من تكرير المعاني والألفاظ^(٢)، واحتج على قبح التكرار بأن نسب إلى أبي العلاء أنه قال: «تكرير الكلمة في الكتاب مرتين كالجمع في النكاح بين أختين، الأولى حرام يُدام والثانية بسلاً حرام»^(٣)، لكن أصل كلام الشيخ الذي يشير إليه قوله في بعض رسائله: «وأقول بعد في إعادة اللفظ: إن حكم التأليف في ذكر الكلمة مرتين كالجمع في النكاح بين أختين، الأولى حل يرام والثانية بسلاً حرام»^(٤)، ومقصوده التحذير من الاختلال المنهجي الذي ينجم عن تناول القضية العلمية الواحدة مرتين في نفس المصنف، وقد ورد هذا التحذير في سياق كشفه عن الضعف الذي شاب كتاب إصلاح المنطق نتيجة إعادة المصنف فيه القول في ما سبق الكلام عليه، وهو ما يدل على أن قبح التكرار لدى الشيخ مقترن بوروده في المصنفات العلمية التي اشترط القدماء فيها الدقة والوضوح،

(١) انظر العمدة: ١٣١/١.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣٣ و ٢٥٧.

(٣) نفسه: ص ٢٥٧.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٤٩.

وتوخي الفائدة^(١) مع الاختصار على الضروري، أما الكلام الشعري والبليغ عمومًا فالتكرار فيه لا يكون معيبًا إذا جعله الشاعر أو الأديب سبيلًا إلى بناء نسقية تعجيبية، كما يتبين من دفاع الشيخ عن تكرار الحطيئة لفظة هند في قصيدة له^(٢) خمس مرات، وردّه ذلك إلى أنه من حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها عيبًا لأنه كان يجد للتلفظ باسمها حلاوة^(٣).

إن معرفة الحيز الذي يشغله التعجيب بتكرار الأصوات في مذهب شاعرٍ ما يصبح لدى الشيخ وسيلة المتلقي إلى القراءة الفنية السليمة لأشعاره، لأن المعجم الشعري يصبح تابعًا له لا إلى الوظيفة الإفهامية، فقد استعمل أبو تمام لفظة «تبطحت» في شعر له^(٤) فلم يبدُ أبو العلاء عند شرحه للبيت مباليًا بأن يكون الطائي قد أراد «انبسحت» أو حلت بالأبطح، لأن الشاعر «إنما جاء بهذه اللفظة لجانستها البطحاء»^(٥).

ويختلف الرواة في رواية قول نفس الشاعر: (لروم من ذاك الجوار جوار)، فيهمز بعضهم الجوار ويخففه بعضهم، والأحسن لدى الشيخ «على مذهب الطائي أن تخفف همزة جوار وتجعل واوًا، لأن الجوار بالهمز ليس من لفظ الجوار الذي هو مجاورة»^(٦).

(١) يشترط الجرجاني الفائدة حتى في الجناس، لأنه كان يرى أن تكون المعاني هي للمؤدية إلى التكرار الصوتي لا العكس. انظر أسرار البلاغة: ص ٤.

(٢) قوله: ألا طرقتنا بعد ما هجعوا هند ... وقد سرن خمسًا واتلاب بنا نجد
ألا حبذا هند وأرض بها هند ... وهند أتى من دونها النأي والبعد
وهند أتى من دونها ذو غوارب

ديوانه: صادر، ص ٣٩. وانظر سر الفصاحة: ص ١٠٣.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٠٣، حيث ينسب ابن سنان هذا الاعتذار إلى أبي العلاء.

(٤) قوله: ... لتبطح أولاه بالبطحاء. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١٠/١.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١١/١.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٤/٢. والمقصود قول الطائي: ... للروم من ذاك الجوار جوار. ش. ديوانه: ١٧٤/٢.

ويتضح من تتبع المصطلحات^(١) التي عُرِّفَتْ بها الأساليب المختلفة لل تكرار كالتجنيس والترديد والتكرار والتعطف والتصدير ... أنها قابلة لأن تُردَّ كلها توسعا إلى مصطلح واحد هو الجنس.

ورغم أن المتأخرين مالوا إلى حصر التجنيس في ما اتفق ركناه لفظاً واختلافاً معنى^(٢)، نلاحظ أن التصور البلاغي الأول لهذا الفن كان يرد إليه كل تكرار يؤدي إلى مجانسة الكلمة أختها في تأليف حروفها^(٣) اتفقتا معنى أم اختلفتا، لأن جوهر التعجيب فيه هو التكرار الصوتي لا اختلاف المعنى، ولم يكن قدامة يعد من المجانس إلا ما اشتركت فيه المعاني على جهة الاشتقاق^(٤)، وهو ما يجعل كل فنون المشاكلة الصوتية التي فرعها العلماء من الجنس أو عدوها أبواباً مستقلة مقصورة عنه^(٥) تعود إلى أصل واحد يمكن تسميته المجانسة الصوتية.

والغالب على هذه المجانسة أن ترد «في الكلام القصير نحو البيت من الشعر»^(٦)، وقد تمتد إلى بيت سواه لكن دون تباعد ما بين ركني التعجيب أو أركانه.

وتتنوع أساليب هذه المجانسة وتتفرع بحسب الكم الصوتي الذي يكرره الشاعر، والموضع الذي يظهر فيه أثر التكرار في البيت، ورتبة الأصوات المكررة داخل الكلمتين أو الكلمات، والمصدر اللفظي الذي تقتطع منه الحروف المكررة، والصيغة الصرفية المكررة، وعلاقة التماثل أو التقارب أو التباعد بينها.

(١) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٤٧٣ - ٤٧٩، وخرانة الحموي: ص ٢ - ٣.

(٢) انظر خزانة الحموي: ص ٢٥، والمثل السائر: ٢٤٦/١.

(٣) انظر الصناعتين: ص ٣٣٠.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٨٦. وكان قدامة يسمي الجنس الصريح طباقاً. انظر نفس الصفحة.

(٥) انظر مثلاً خزانة الأدب: ص ١٦٤، حيث يقول الحموي: «والذي أقوله أن الترديد والتكرار ليس تحتها كبير أمر، ولا بينها وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك، ولولا المعارضة ما تعرضت لهما في بديعتي».

(٦) الصناعتين: ص ٣٣٠.

وتبدو فاعلية كل هذه المؤثرات واضحة وقوية في المنجز الشعري العلاني لتوافر عاملين اثنين أديا إلى وضوحها وقوتها: أولهما إعجابه بمذهب صفيه أبي تمام وطريقته المبتدعة^(١)، والثاني تحرره في مرحلة العزلة من معايير التجويد والانسجام الشعري التي فرضها عليه تباديه في مرحلة السقط، وتفرغه لتجريب كل الأساليب البديعية في لزومياته غير أنه بخروجه إلى ما كان يعد تكلفاً صريحاً.

ويكشف عن ولعه^(٢) المفرط بالتعجيب الصوتي فضلاً عن المنجز الشعري نفسه، وقوفه - رغم تعمده عدم الخوض النظري أو المدرسي في القضايا البلاغية - عند بعض أنواع الجناس الفرعية وذكره مصطلحاتها، وتعريفه بها تعريفاً يدل على خبرة نقدية مبكرة بمفاهيمها وكثير من أحكامها الدقيقة التي سيتباهى^(٣) البديعيون المتأخرون بإحاطتهم بها.

إن الغاية من تخفيف همزة الجوار في بيت أبي تمام السابق^(٤) هي المجانسة، فإن ضمت جيم الجوار الذي هو اسم للمجاورة فالضم علامة لدى الشيخ على أن التجنيس «كامل، وإن كسرت الجيم فهو مخالف بالحركة لا غير»^(٥).

وهو يقصد بالتجنيس الكامل ما يسميه النقاد بالجناس التام، وهو «ما تماثل ركناه واتفقا لفظاً واختلفا معنى من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما، سواء كانا من اسمين أو من فعلين أو من اسم وفعل»^(٦)، ويسمونه^(٧) مماثلاً إذا جاء في اسمين أو فعلين، ومستوفى إذا اختلفا.

(١) انظر تفصيل الحديث عن اصطفاء أبي العلاء لأبي تمام وإعجابه بطريقته الشعرية. ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) انظر شرح الخوارزمي/شروح: ص ١٦١٤، حيث قول الشارح عن هذا الولع: «وأبو العلاء مولع بنحو ذلك ابتداء».

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٥٠، وخزانة الصموي: ص ٢٥.

(٤) قوله: لما حلت الثغر أصبح عالياً... للروم من ذاك الجوار جوار. شرح ديوانه: ١٧٤/٢، وانظر ما تقدم.

(٥) ذكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٧٤/٢.

(٦) خزانة الصموي: ص ٣٠. وانظر شرح الكافية: ص ٦٤، حيث يعرفه الحلي بأنه «هو ما تماثل ركناه لفظاً وخطاً».

(٧) خزانة الصموي: ص ٣٠.

وينكر الشيخ لنفس النوع اسما آخر في قوله في سياق آخر: «والأوتار الأولى جمع وتر القوس، والأوتار الثانية جمع وتر من الدحل، وهو تجنيس التساوي والتوافق»^(١).

ويختص هذا الضرب لدى اليديعيين بأنه «أكمل أصناف التجنيس وأعلاها رتبة»^(٢)، لأنه لا يتأتى إلا بتكرار مجموع الأصوات التي يبنى منها مسموع الركن الأول.

وقد أتى الشيخ بالجناس التام عفويًا غير مستكره في سقطياته، في مثل قوله^(٣):

ولقد أبيتُ مع الوحوش ببلدة

بين النعائم في نسيم نعائم أو قوله:

على أن قلبي انس أن يقال لي

إلى آل هذا القبر يدفنك الال

ويعود إلى نفس العفوية في درعياته مع بعض الميل إلى الإسراف، كما يتضح من

مجيئه به في عدة أبيات من نفس الأرجوزة ثلاثة أشطر منها متتالية هي قوله:

كالنقع والخييل تثير النقع

أترك الرجوع وأبفي الرجوع

رد شبا النبع وخیل نبعا

جيب على ذي السمع يحكى السمع

في الطبع منها أن تظن طبعا^(٤)

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٩/٢.

(٢) شرح الكافية للحلي: ص ٦٤.

(٣) انظر سقط الزند/ شروح/ على التوالي: ص ١٤٨٤ و ١٦٨٧.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٣ - ١٨٦٦. وانظر: ص ١٥٢٩: نعائم/ النعام، و ١٥٤٩: أسمع/ أسمع.

أما في اللزوم فيتبين من كثير من المواقع التي اختارها الشيخ لمجانساته التامة أنه كان يعتمد أن يقوي به لعبة التعمية والتلبيس التي غلبت على الصياغة في قطعه اللزومية، وإن كان قد حاول أحياناً التخفيف من شدة الالتباس بمثل قوله مجانساً وموضحاً في أن واحد:

على الفرسين لا فرسي رهان

أو الجملين ليسا كالجمال^(١)

وقوله:

إن تراعوا من المراعاة ربا

لا تراعوا بالروع من ذات رمض^(٢)

لكن هذا الايضاح نفسه لعبة يلعبها الشيخ - كما بينت من قبل^(٣) - ليزيد من حيرة المتلقي أمام ما لم يقرنه بالشرح من موزونه، كقوله مجانساً في عدة أبيات من نفس القطعة:

طودان قالالا: زل غفرانا

فنسأل الخالق غفرانا

الله أدرانا بأمر فما

نفسل بالتوبة أدرانا

والبغي أشرانا فالفيتنا

وكلنا يوجد أشرانا

نجران من قيظ وهم فمن

يفسوا على مسجد نجرانا

(١) اللزوم: ٣٤١/٢. وانظر قوله في: ص ١٥٨: شجر الخلاف قلوبهم ويح لها ... غرضي خلاف الحق لا الصفاصاف..

(٢) اللزوم: ٩٥/٢. وانظر لجوده إلى مثل هذا التوضيح في بعض الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٤ وغيرها.

(٣) انظر ما تقدم عن التعمية والتصريح: القسم الثالث.

إن يفن بدراننا فنرجو الذي
 أغننى ولا نسأل بدراننا
 عمران مرا الكبير ولا
 يترك لدمر عمراننا
 غيران من حمد ومن عفة
 خير لمن ألفي غيراننا
 نهمل أسراننا بأيدي الردى
 ويدلج الليلة أسراننا
 نيران لاحافى ظلام لنا
 وقد لمحنا فيه نيراننا
 مران: عيش وحمام فما
 أغناه أن يحمل مراننا^(١)

وما يلت الانتباه في استعماله الجناس التام أنه يأتي به في الغالب مماثلاً زيادة
 في اكتماله، لكننا نجد في بعض أبياته ما يعد اكتفاء بالمستوفى منه كقوله:
 لو كان غصناً في المنابت ناضراً
 لألم يذبّل يذبّل ويللم^(٢)

ولا يعد ذلك إخلالاً بشروط التام عند البديعيين، لأن جل القصد فيه عندهم
 «تماثل الركنتين في اللفظ والخط والحركة، واختلافهما في المعنى سواء كانا من اسمين
 أو من غير ذلك»^(٣).

(١) اللزوم: ٥٣٣/٢ - ٥٣٤.

(٢) نفسه: ٤٠٩/٢.

(٣) خزانة الحموي: ص ٣٠.

ورغم مجيئه بالمماثل والمستوفى في أشعاره، يظل هذا الجنس بنوعيه قليلا في أشعاره بالقياس إلى كثرة الأنواع الأخرى، ويفسر هذه القلة النسبية تعذر الوصول العفوي إلى المفردات التي تصلح - لتوافق لفظها واختلاف معناها - لأن تجعل التكرار جناساً تاماً، وذلك لقلتها في اللغة العربية، وهي قلة تمنع من المبالغة في تكلف الوصول إليها لأنها تجر إلى التعسف المكروه.

لكن الملاحظ - رغم هذه القلة - أن الشعراء استطاعوا - متحايلين على البناء اللفظي - إغناء حقل التكرار الصوتي الكامل، بالخروج إلى نوع آخر من المجانسة المكتملة يُرَكَّبُونَ فيها من بعض الألفاظ أبنية يتوهمها السامع كلمات مستقلة.

فبعض المفردات مثل مساجد وسفرجل قابلة - كما أوضح الشيخ - لأن تقسم تقسيماً يولد دلالات جديدة، فيؤخذ منهما «مسا» و«سفر»، ويكون لما تبقى منهما «معنى يتصرف في بعض الوجوه»^(١)، بأن يجعل «جد» من وجد يجد، و«جل» من جل الأمر يجل بتخفيف اللام^(٢).

وقد يحتال الشعراء على بعضها بعكس ذلك فيجاورون ما بين بعض الكلمات المستقلة بحروفها ومعانيها، لتبدو أصواتها في السمع عند الإنشاد كأنها كلمة واحدة مجانسة جناساً تاماً لأختها في البيت، المستقلة حقيقة ببنائها لفظاً ومعنى، وذلك كما يتبين من قول أبي العلاء في بيت السقط وشرحه له في الضوء مسمى^(٣) هذا الفن من الجنس:

مطاي يا مطايا وجدكن منازل

مَنَى زل عنها ليس عني بمقلع

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٢ - ٥٠٣.

(٢) نفسه: ص ٥٠٣.

(٣) يصرح ابن سنان بأن أبا العلاء هو صاحب هذه التسمية. انظر سر الفصاحة: ص ١٩٨، حيث قوله: «وسماه لنا مجانس التركيب».

فالفعل مطا «في معنى مد، اتصل بياء النداء فصار في لفظ مطايا جمع مطية، وهذا تجنيس التركيب»^(١).

ويؤكد اطراد نفس التسمية في قوله يشرح بيت السقط:

ألفت خوص المطايا إن منكرة

إف الفزال مقاليثا مقاليثا

فمقا «الأولى من قوله: مقاليثا في معنى جلاه، من قوله: مقاه يمقوه، والليث: صفحة العنق. ومقاليثا الأخيرة وهي القافية كلمة واحدة، جمع مقلات وهي التي لا يعيش لها ولد. وهذا تجنيس التركيب»^(٢).

وقد استعمل البديعيون المتأخرون لتسمية هذا النوع نفس المصطلح^(٣)، بينما سماه بعضهم الجنس المركب^(٤)، وقدم الاصطلاح شاهد على أن أحكامه في عصر الشيخ كانت واضحة للشعراء والبلاغيين.

وقد فرق بعض المتأخرين بين ما كان التشابه فيه لفظياً وخطياً وسموه متشابهاً^(٥)، وبين ما كان التشابه فيه لفظياً فقط وسموه مفروقاً^(٦)، كما فرقوا فيه بين ما يسموه مرفواً^(٧) لكون أحد ركنيه كلمة مستقلة، وبين ما سموه تجنيس التلقيق أو الجنس الملقق، وهو لديهم «ما تماثل ركناه وكان كل واحد منهما مركبا من كلمتين فصاعداً»^(٨).

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٣ ب/ تحقيق: ص ٢٠٧. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ١٥١٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٧ ب/ تحقيق: ص ٢١٨.

(٣) أي جناس التركيب. انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٠.

(٤) خزنة الحموي: ص ٢٠ - ٢٣.

(٥) مثل قول الشاعر: ناظره في ما جنى ناظره .. أو دعاني أمت بما أودعاني. خزنة الحموي: ص ٢٢.

(٦) مثل قولهم: تهنيبها مع تهذي بها، وقولهم: القرائح مع القرائح. انظر خزنة الحموي: ص ٢٢ - ٢٣.

(٧) انظر خزنة الحموي: ص ٢٣. ومثلوا له بقول الحريري: والمكرهما استطعت لا تكت ... لتقتني السؤدد والمكرمه.

(٨) شرح الكافية للحلي: ص ٦٢، وخزنة الحموي: ص ٢٧. ومنه: خبروها بأنه ما تصدى ... لسلو عنها ولو مات صدا.

لكن هذا التفريع المدرسي لا يغير من كون القيمة الفنية لهذا التكرار فيه تظل صوتية خالصة يدركها السمع قبل العين والعقل، وهي خصيصة تجعل المسموع يلتبس على المتلقي فلا يستطيع معرفة نهايات بعض الكلمات.

وقد وجد الشيخ في التلبس الذي يحدثه جناس التركيب ضالته فبثه في كثير من لزومياته ليزيد الملتبس التباساً كما يشهد على ذلك قوله في إحداها:

أوانني همُّ فائقى أوانني

وقد مرفى الشرخ والعنفوان

وضعت بوانني في ذلة

والقيت للحادثات البوانني

ثوانني ضيف فلم أقره

أوائل من عزمتي أو ثوانني

فيا هند وان عن المكرما

ت من لا يساور بالهندوانني

زوانني خوف المقام النميـ

م عن أن أكون خليل الزوانني

روانني صبري فأضحت إلي

عيون على غفلات روانني^(١)

لقد أتى الشيخ بهذا النوع من سقطياته غير مسرف وغير مقل، ووفر له الانسجام الذي يتطلبه التجويد لأنه أراد أن يجعله وسيلة إلى التخيل، وتكلفه في اللزوم وأسرف في استعماله ليرضي ولعه به ويقوي التلبس، لكن حظ الدرعايات منه كان جد قليل رغم أن عودته إلى التجويد فيها كان يقتضي أن يعاود كل أساليب التخيل التي استعان بها في السقط.

(١) اللزوم: ٥٧٩/٢. وانظر: ٣٦٩/١، و٣٦١/٢.

ويبدو أن نفسها البدوي المفرط وغلبة الغريب عليها أسبغا عليها من الغموض المعجمي ما جعلها في غنى عما يمكن أن يضيفه إليها الجنس المركب من إبهام.

ولعل كل ما جاء به فيها من هذا النوع قوله من مفروقه:

سرى حين شيطان السراحين راقداً

عديم قرى لم يكتحل برقاد^(١)

وقوله من متشابهه:

مسي مير مجد غير منهدم الذرا

مسامير درع غير طائشة العزم^(٢)

ويعد الجنس المقلوب أو جناس العكس - مدرسياً - الصورة الثالثة لل تكرار الصوتي الكامل، لأنه عند البديعيين «هو الذي يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب، كقوله تعالى حكاية عن هارون: [خشيت أن تقول فرقت بين بني إسرائيل]»^(٣).

ويغلب المجيء به من الأبنية الثلاثية التي يتولد من قلبها ألفاظ مستعملة، لذا يقل وقوعه في الشعر إلا أن يتكلف تكلفاً، وذلك لقلة الكلمات التي تسمح بتوليد المعاني من كل أوجه التقلب، وإلى هذا النوع يشير الشيخ^(٤) بمصطلح العكس في قوله:

وجرّم في الحقيقة مثل جمر

ولكن الحروف به عكسناه

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٢.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٩٩٩.

(٣) خزانة الحموي: ص ٣٩. وانظر المثال السابق: ٢٦٠/١، حيث يجعل المؤلف الجنس للعكس ضربين: عكس الألفاظ وعكس الحروف، ويذكر قسمًا آخر مستقلاً لا يسميه (٢٦٣/١) هو الذي يسميه البديعيون المقلوب. وانظر سورة طه/ الآية ٩٢.

(٤) انظر اللزوم: على التوالي: ٥٢٥/٢، و٦٩/٢.

وقوله:

وكذا الجمرُ مثله الرجمُ قد مي

ـز بلفظ مغير معكوس

والملاحظ أنه - رغم ولعه في لزومياته بتجريب مختلف الفنون البديعية وتكلفتها - زهد في هذا النوع فقل في شعره، والتفسير الذي نجده لذلك أنه كان يعتبر تغيير رتب الحروف في جناس العكس خلطة تفرغ الأصوات من أثارها السمعية التي يحدثها التكرار في ضروب الجناس الأخرى، وتعطل فاعليتها فلا يدرك السمع جمالية تكرير الحروف في الركنين رغم إدراكه أثر التكرير في السياق الصرفي/النحوي التداولي.

وقد يستوقفنا مثل قوله في السقط:

من الغر تراك الهواجر معرض

عن الجهل قذاف الجواهر مفضال^(١)

وقوله في اللزوم:

مها نقاء لا مها في نقا

ربين في ظل قنا أو ربين^(٢)

وقوله في الدرعيات:

رب بحرٍ للبحر في ليل هيجا

ء أبا مقمرًا قُذِّئَ ميرا^(٣)

وقوله:

فلا تلبسيها أنت غيري بإسلا

إذا مت لم يحفل رداي وإيسالي^(٤)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٢) اللزوم: ٥٨٤/٢.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٩.

(٤) الدرعيات/ شروح ص ١٨٢٤. وانظر في (ص ١٨٣٥) قول الخوارزمي شارحًا: «تلبسيها مع إيسال، من باب القلب».

لكن المجانسة بالقلب تظل رغم ذلك قليلة في منجزه الشعري.

وكان المفروض أن تكون الصورة الرابعة للجناس التام لدى البديعيين هي «التريد» و«التكرار» باعتبارهما إعادة كاملة للفظ والمعنى، لكنهم عدوا إعادة المعنى فيهما إخلالاً بشروط الجناس فلم يلحقوهما به، وخصصوا لهما بابين صغيرين مستقلين.

ولم يستسغ الحموي اضطرابه إلى متابعة سابقه في الحديث عنهما فقال حاطماً من قيمتهما الفنية: «والذي أقوله: أن التريد والتكرير ليس تحتها كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة، لانحطاط قدرهما عن ذلك، ولولا المعارضة ما تعرضت لهما في بديعيتي»^(١).

ولا نجد لهذا الرفض ولتمييزهما من الجناس علة سوى كونهما لا يستدعيان أي مجهود للمجيء بهما، لأن المعنى في ركنيهما لا يكون مختلفاً، والنظر إلى تغير المعنى طارئ على مفهوم الجناس كما أوضحت، لأن وظيفة التكرار فيه صوتية لا دلالية.

وكان الأولى عند إخراجهما من باب الجناس أن يجعلنا فناً واحداً، لكن ميل البديعيين إلى التفرع والتقسيم قادهم إلى أن عدوا «اللفظة التي تكرر في البيت ولا تفيد معنى زائداً بل الثانية عين الأولى، هي التكرار»^(٢)، فإذا أفادت فيه معنى زائداً غير معنى الأولى سميت ترديداً^(٣).

ومقصودهم تغير المعنى بتغير العلاقات النحوية التركيبية، لا الخروج إلى معنى جديد مستقل بحقله الدلالي.

ومن التريد لديهم لفظة الجميل في قول أحد البديعيين:

له الجميل من الرب الجميل على الـ

وجه الجميل بترديد من النعم^(٤)

(١) خزانة الحموي: ص ١٦٤.

(٢) نفسه: ص ١٦٤.

(٣) نفسه: ص ١٦٤.

(٤) نفسه: ص ١٦٤.

وقد يكون الالتباس بين الترييد والتكرار شديداً فيعجز هذا المعيار عن فكه،
لكننا نستأنس به لنميز في شعر الشيخ ما يعدونه تريداً مما يعدونه تكراراً، فنذكر
من ترييداته قوله في السقط:

فلا أخلف الدمع الذي فاض شأنها

دعاء لها بل أخلف النظم لآل^(١)

وقوله في الدرعيات:

تعوذ بي حليف التاج قدماً

وفارس لم تهم بعقد تاج^(٢)

ومن ترييداته في اللزوم قوله مغيراً معنى الزمان:

شر الزمان زماناً أشيب دالف

وصباه أنفـس وقته وأجله^(٣)

وإذا كان البديعيون قد أفرغوا التكرار من قيمته الصوتية فقد جعلوا له غاية
دلالية، هي «تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ
أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض»^(٤)، ويبدو هذا التأويل النحوي/البلاغي^(٥) الذي
يجعل كل تكرار لفظي تأكيداً، ابتعاداً بالتكرار عن وظيفته التعجيبيية وحصره له في
حقل الإفهام والتداول، ولا ننفي كون التكرار يأتي في أشعار الشيخ أحياناً للتأكيد^(٦)
كقوله في اللزوم:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٣٨. ولنظر قوله في: ص ١١٦٥: إذا طال عنها سرها لو رؤوسها ... تمد إليه في رؤوس عوالي.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٨.

(٣) اللزوم: ٢/ ٢٧٧.

(٤) خزنة الحموي: ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٥) انظر أسرار البلاغة: ص ١٢ و ١١، ودلائل الإعجاز: ص ٤٠١ - ٤٠٢.

(٦) انظر اللزوم: على التوالي: ٢/ ٢٥٥، و ٢٥٣. ولنظر: ٢/ ٢٦١.

الكني إلى من له حكمة
الكني إليه الكني الك

وقوله:

وإن إلهي إله السما
ء ورب الوهود، ورب النبك

وقد يكون لمجرد الدلالة على ما تعدّد حقيقة كتعدد الرؤى بتعدد ما تراه العين،
ونلك في مثل قوله:

تري تنومها وتري ثغامي
فتهزأ من مُنْهَبِلَةٍ مسنة^(١)

لكن نلك لا يغير من كون الشيخ يأتي به في غير قليل من أشعاره لإغناء
الأصوات وتقوية فاعلية الترم والإطراب في المنشد والمسموع، كقوله:

لقد زارني طيف الخيال فهاجني
فهل زار هذي الإبل طيف خيال^(٢)

أو لتقوية مسموع بعض الحروف في سياق لعبة المخارج، كتنقية حاء «التفاح»
مسموع حروف الحلق، لتُنَاغِمَ حروف التكرير والغنة والكافات وباقي الحروف في
أبيات اللزوم:

يا أكل التفاح لا تبعدن
ولا يُقِمُ يومُ ردى ثاكك
قال النّصيرى وما قلّنه
فاسمغ وشجّع في الوغى ناكك

(١) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٧٤.

قَدْ كُنْتُ فِي هَرَكٍ تَفَاحَةً
وَكُنَّ تَفَاحَكَ ذَا أَكَلِكُ
وَحَرْفٌ هَاجٍ لُحَّتْ فِيهِمَا مَضَى
وَطَالَمَا تَشَكَّلَ شَاكِلُكَ^(١)

ويسمى الشيخ التكرار الصوتي عندما يزيد أحد الركنين على الثاني أو ينقص عنه جناساً مخالفاً^(٢)، ويدخل تحت هذه التسمية لديه كل أنواع التغيير الكمي التي تصاحب التكرار الصوتي، بدءاً من المخالفة بالحركات^(٣) الصرفية التي تعد أقربها إلى الجناس التام لخفائها.

والجناس المخالف بالحركات هو ما يسميه البديعيون المحرف، إذ المحرف لديهم «هو ما تماثل ركناه في الحروف وتخالفاً في الحركات، فيكون الشكل فارقاً بينهما»^(٤).

ومما خالف فيه أبو العلاء بالحركات فقط قوله في السقط:
وفي الحي أعرابية الأصل محضة
من القوم إعرابية القول بالطبع^(٥)

وقوله في اللزوم:

وَكَمْ سَرَّوْا عَالِماً أَوَّلَا
وَمَا سَرَّوْا فَمَتَى يَسْرُوَانِ^(٦)

(١) اللزوم: ٢٥٢/٢.

(٢) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٤/٢.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٤/٢.

(٤) شرح الكافية للحلي: ص ٦٥، وخزانة الحموي: ص ٣٦.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٤.

(٦) اللزوم: ٥٨١/٢. وانظر قوله في: ٥٥٦/٢... وهل يدوم على البردين بردان. وفي: ٤٩٧/٢... وكيف لها أن اللجين لجين.

ومنه في الدرعايات:

معابل الرمي عندها عبل

ملقى وسُخَم النصال كالسُخَم^(١)

وحكم هذا النوع في منجزه الشعري حكم الجنس التام.

ووصفَ الشيخ ما اختلف فيه عدد الحروف المكررة كالزئير والزار في بيت لأبي تمام^(٢) بأنه «تجنيس متقارب»، لوضوح المخالفة فيه دون تغطيتها على المشاكلة الصوتية، ويُعدُّ هذا الضرب من المخالفة أخصب حقول المجانسة الصوتية، لسهولة المجيء به وتنوع أساليبه تنوعاً يجعلها لوفرتها تبدو غير قابلة للحصر، خلافاً لما سواها من ضروب الجنس التي قيد استعمالها بشروط لا يجوز الإخلال بها.

وتقترن سهولة الوصول إلى هذا النوع من التجنيس بسهولته في السمع، وخفته خفة تجعله من أنسب فنون البديع لمذهب التبادي الشعري الذي يقدم الانسجام الأسلوبى على الصنعة البينة^(٣)، وهذا ما يفسر كثرتة في أشعار الشيخ، لا في اللزوم فحسب ولكن في السقط والدرعايات أيضاً، فالانسجام الذي يصطبغ به التجنيس المتقارب فيهما يجعل المتلقي يطرب للتكرار الصوتي الخفي بسمعه، دون أن يخطر بذهنه أن الشاعر قصد إلى جعله فناً بديعاً كما يتبين من مثل قوله في السقط:

فيا ليتني طارت بكوري إذ بنا

بكوري قطاة بالصراة لها وقط^(٤)

(١) الدرعايات/ شروح: ص ١٨٦٠. وانظر في: ص ١٨٥٦: جَذَمْ/ جَنَمْ، وفي: ص ١٧٥٠: الأَيْم/ الأَيْم.

(٢) قوله: ولستيقنوا إذ جاش بحرك وارتنى ... ذاك الزئير وعز ذلك الزار. شرح ديوانه: ١٧٤/٢.

(٣) انظر مثلاً قول الحموي في الخزائن: ص ٣٠: «أما الجنس فإنه غير مذهبي ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ فإن كلا منهما يؤدي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار العاني المبكرة».

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٤٥. وانظر في: ص ١٦٠٦: يظللهم/ ظل، وفي: ص ١٢٣٨: المقسم/ القسيمة، وفي: ص ١٣٢٨: الثريا/ الثرى، وفي: ص ١٣٦٧: خلعن/ الخلع.

وقوله في الدرعيات:

وعصت من عواصف الحرب أمراً

قبلته من شمال وجنوب^(١)

ويظهر نفس الخفاء في اللزوم، وقد يأتي به الشيخ مع ضروب المجانسة الصوتية

البَيِّنَةُ فيزداد خفاء كما نجد في قوله:

مها نقاء لا مها في نقا

ربين في ظل قنا أو ربين

تذكرني راحة أهل البلى

أرواح ليل بخزامى هببن

وفي مزيج الراح أو في صري

ح الرسل والعام جديب عبن^(٢)

وقد يكثر من المقاربة فيصبح التكلف بَيِّنًا كما بان في قوله:

قد أذنتنا بأمرٍ فادحٍ أذن

وإنما قيل أذان لإيذان^(٣)

ويخص البديعيون هذا النوع من الجناس بمصطلح «الجناس المطلق»^(٤) تمييزاً له

من المشتق، وذكر الحموي أن السكاكي وغيره - ومنهم أبو العلاء - سموه المتقارب

لشدة «قربه من المشتق»^(٥).

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٥. وانظر في: ص ١٩٠١ - ١٩٠٢: أولاك/ ألوك.

(٢) اللزوم: ٥٨٤/٢ - ٥٨٥.

(٣) نفسه: ٥٥٥/٢.

(٤) خزائن الحموي: ص ٢٥.

(٥) نفسه، ص ٢٥.

وقد نبه بعض البديعيين على أن المشتق استعمال «غلط فيه أكثر المؤلفين وعدوه تجنيساً»^(١)، وليس الأمر كذلك لديهم^(٢) لأن معنى المشتق يرجع إلى أصل دلالي واحد، بينما الشرط في الجنس - لديهم - أن يكون أحد ركنيه مخالفاً للثاني في معناه، وهم يُخرجون بهذا القيد من باب الجنس كُلُّ أساليب التكرار التي يشتقها الشعراء من جذر معجمي واحد، كالجذر «جهل» في قول ابن كلثوم:

ألا لا يجهلنَّ أحدُ علينا

فنجهلُ فوق جهلِ الجاهلينا^(٣)

لكن هذه التفرقة الاصطلاحية التي أدى إليها شغف البديعيين المتأخرين بتفريع المفاهيم والمصطلحات مما هو في الأصل باب واحد، لا تغير من كون ما يخصونه باسم المشتق يظل في شعر الشيخ من حيث وظيفته التعجيبيّة تكراراً صوتياً، لا يختلف من حيث أثره عن الجنس الذي يعدونه - مدرسياً - فناً مستقلاً بأحكامه، لذا لا يحس سمع المتلقي بأي فرق صوتي - في شعر الشيخ - بين ما يسمونه جناساً متقارباً أو مطلقاً، وبين ما يسمونه مشتقاً كما يتبين من قوله في سقط الزند:

وقد يقوي الفصيح فلا تقابل

ضعيف البرِّ إلا بالقبول^(٤)

أو قوله في الدرعيات:

على أناس من يعاشرهم

تعوزهم فيهم عشرة المكرم^(٥)

(١) شرح الكافية للحلي: ص ٦١.

(٢) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦١، وخزانة الحموي: ص ٢٥.

(٣) جمهرة أشعار العرب: ٣٧٠/١.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤٦.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧١. ونظر في: ص ١٧٧٢: يملكها/ ملك، وفي: ص ١٧٧٣: مال/ الليل، وفي: ص

٢٠٠٣: السارحات/ سرحن، وفي: ص ٢٠١٤: صائب/ إصابته، و: مخطئ/ الخطأ.

ولا تختلف اللزوميات عنهما في التباس المطلق فيها بالمشتق كما يدل على ذلك قوله في إحداها:

وكل ملك لك عبد وما

يبقى لك ملك فيدعى ملك^(١)

وقد يشتد الالتباس فيستعصي تحديد نوع الجنس حتى على معيار البديعيين أنفسهم، كما استعصى ذلك في قوله:

فالرجل للرجلة والكف للـ

كفة والعورن للعورن^(٢)

وقد أحس الخوارزمي بشدة التباس الفنين في شعر أبي العلاء، فنبه على ذلك بمثل قوله يوضح علاقة التكرار بالجناس الصريح في بيت السقط:

ويأبى ذباب أن يطور ذبابه

ولو ذاب من أرجائه عمل الرصع^(٣)

: «وذاب مع الذباب من التجنيس الذي يشبه المشتق وليس به»^(٤).

ويشير الشيخ إلى أن قول أبي تمام: «عواص عواصم» في بيته المشهور^(٥) فرع من الجنس «يسميه أهل النقد تجنيس المقاربة، لأن اللفظين متقاربان ليس بينهما فرق إلا في الميم، وكذلك قوله: قواض قواضب»^(٦)، والمصطلح قريب من مصطلح «الجناس المتقارب» الذي استعمله لوصف ما كان التشاكل فيه مقصوراً على تكرار

(١) اللزوم: ٢٥٢/٢. وانظر في: ٢٥٨/٢: نبئت/نبئت، و٣٧٦/٢: العقل/العقال.

(٢) اللزوم: ٥٧١/٢.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥٩.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٦٠. وانظر قوله في: ص ١٧٠٨: «و أرد مع تردي من التجنيس الذي يشبه المشتق وليس به».

(٥) قوله: يمدون من أيد عواص عواصم ... تصول بئسياف قواض قواضب. ديوانه: ٢٠٦/١.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٠٧/١.

بعض الأصوات، مع تغيير الزنة الصرفية كالزئير والزأر، لكن الشيخ يذكره في سياق التعريف العارض بما يسميه البديعيون الجنس المذيل، وهو لديهم «ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفاً في آخره وكان له كالذيل... ومثاله... هام وهامل»^(١).

والملاحظ أن أثر هذا النوع من الجنس في السمع أذ من التام، لوضوح الزيادة فيه بعد توهم^٢ التطابق اللفظي بين الركنين، لذا يغلب فيه مجيء الحرف الزائد^(٢) في الركن الأخير حتى يكون مفاجأة للمتلقى بمسموع لا يتوقعه، لكنه مثل الجنس التام لا يكثر في الأشعار - إلا أن يتكلف - لقلة الألفاظ الممكنة منه.

وقد جاء به الشيخ في سقطياته في مثل قوله:

أراك أراك الجِرْزُ جفن مُهْوم

وُبُعْدُ الهوى بُعْدُ الهواء المجزع^(٣)

كما جاء به في درعياته في مثل قوله:

كان كعوبها متناثرات

نوى قسب يرضخ للنواجي^(٤)

فالنوى «مع النواجي تجنيس مذيل»^(٥).

ويبدو نظره إلى ما جاء به الطائي منه واضحاً في قوله في اللزوم:

رضيت بما جاء القضاء مسلماً

وضاع سؤالي في حواز حوازن

(١) شرح الكافية للملي: ص ٦٣. وانظر خزانة الحموي: ص ٢٨.

(٢) الملاحظ أن البديعيين لا يعتدون بزيادة الد في إحصاء الحروف، لأنهم يقصدون بالزائد ما صح منها.

(٣) س. ز/ شروح: ص ١٥٠٦. وانظر: ص ٩٦٨، حيث قوله: كذلك لم تجر قناة ولم تجر ... قناة ولم تجر أميراً على حكم. وانظر إشارة الخوارزمي في: ص ٩٦٩ إلى أن قوله: تجر مع تجر تجنيس مذيل.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٣٢. ومنه قوله فيها (ص ١٨٢٧): وتشبي شباة الرمح منها كأنها ... شبا وهي لنا من ترائب مكسال.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧٣٣.

إذا أنت أعطيت الغنى فادخر به

نحنا وأرحه من خواز خوازن^(١)

ومثل هذا التصويت المطرب لا يتأتى إلا إذا انتهى أحد الركنين بألف بعدها حرفان، وكان آخرهما في الركن الأول معتلاً كعواص/عواصم وحواز/حوازن، لذا بدا قليلاً في شعر الشيخ رغم كثرتة النسبية في بعض القطع اللزومية^(٢).

وعكسُ هذا النوع ما يسميه البديعيون «الجناس المطرف»^(٣)، وهو ما تكون «زيادته في أوله لتصير له كالطرف»^(٤) مثل الساق والمساق، ويسمى أيضاً الناقص والمرف... وفي تسميته اختلاف كثير^(٥).

وتأثير هذا النوع في السمع قريب من تأثير المذيل، إلا أن وقع المفاجأة يختفي منه ليحل محله ما يشبه التدارك أو التراجع المتمثل في النطق في أول الركن الثاني بما لم يرد في الأول، أو إسقاطه من الثاني بعد وروده في الأول، ومنه بيت السقط:

سلامٌ هو الإسلامُ زازَ بلادكم

ففاضَ على السنِّيِّ والمتشيِّعِ^(٦)

وبيت الدرعيات:

كم أرقمي من بني وائلٍ

موائِلٍ في حلة الأرقم^(٧)

(١) اللزوم: ٥٤٣/٢.

(٢) نفسه: ٥٤٥/٢، حيث يجانس ب: قوار/قوارن، أوار/أوارن، موار/موارن، عوار/عوارن. وانظر: ٥٤٦/٢.

(٣) التبس هذا النوع على بعض الباحثين فمثل له بالمذيل. انظر البناء اللفظي: ص ٢٨.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥، وشرح الكافية للحلي: ص ٦٤.

(٥) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٤، وخزانة الحموي: ص ٣٥.

(٦) س. ز. شروح: ص ١٥٤٥. وانظر قوله في: ص ١٦٢٥: خذت بسواك الناقلاات في الضحى... بمشي سواك

لا تجد ولا تملو.

(٧) الدرعيات/شروح: ص ١٧٤٩. وانظر مجانسته ب: أهواة/مفضاة، وهلاي/إهلاي، في: ص ١٧٨٧ و١٨١٥.

ويبدو أن الوصول إلى هذا النوع من الجناس في الشعر أصعب من الوصول إلى المذيل، وهذا ما يفسر قلته في شعر الشيخ حتى في اللزوميات رغم غلبة التجريب والتكلف عليها، ومن هذا القليل فيها قوله:

زبنتنا عن برها أم دفر

فصفوها بالحيزبون الزبون^(١)

وقوله:

إن يكن أبرأ القضاء الضنى فهـ

وَبَراني من بعد ما أبراني^(٢)

ولعل أقرب أنواع الجناس المخالف إلى التام بعد المحرف ما يسميه البديعيون «المضارع»، وهو لديهم ما أبدل^(٣) من أحد ركنيه حرف بغيره من مخرجه أو مخرج قريب منه كقول أبي العلاء في السقط: أبغى لها شرًا ولم أر مثلهاسفائر ليل أوسفائن ألفالسفائر «مع السفائن تجنيس المضارعة»^(٤)، لاشتراكهما في المخرج لدى بعضهم^(٥) أو لتقارب مخرجهما. ومثله قوله:

أجارتنا أن صاب دارة قومنا

ربيع فاضحى من منازلنا السنط^(٦)

فالمضارعة^(٧) في قوله الجارة مع الدارة. ومنه في اللزوميات:

(١) اللزوم: ٥٧٦/٢.

(٢) نفسه: ٥٧٧/٢. وانظر: ٤٤٦/٢، ٤٧٠، ٥٨٤، حيث يجانس ب: العود/ الموعود.

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٣، وخزانة الحموي: ص ٢٩.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٧١ - ١١٧٢. وانظر البيت في: ص ١١٧١. وانظر في: ص ٣٢٨: شكرن/ سكن.

(٥) عند قطرب والجزمي وابن بري والفراء انظر خزانة الحموي: ص ٢٩.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٦٢٢.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦٢٣.

قل للمطاعيم تعصيههم ضيوفهم

إن المطاعين يمسون المطاعينا^(١)

وينبه الديدعيون على أن هذا النوع يلتبس بنوع آخر يشبهه هو المسمى «اللاحق»، وهو عندهم «ما أبدل من أحد ركنيه حرف من غير مخرجه»^(٢) كقول الشيخ في السقط:

لعل كراها قد أراها جذابها

نوائب طلع بالعقيق وضال^(٣)

أو قوله في الدرعيات:

فليس بمحض ترتفيه مبادراً

ولا بفدير تبتفيه صوادي^(٤)

ويكثر هذا النوع نسبياً في أشعار الشيخ لسهولة المجيء به بإبدال أي حرف من حروف أحد الركنين، إذ «لا يشترط أن يكون الإبدال في الأول^(٥) ولا في الوسط^(٦) ولا في الآخر، فإن جل القصد الإبدال كيفما اتفق»^(٧).

وبعض العلماء يعده هو والمضارع نوعاً واحداً يسميه تجنيس التصريف^(٨)، لكن اللاحق بعدم اشتراطهم فيه تقارب المخارج يظل متميزاً من المضارع بسهولة وقوعه في الشعر، لأن كل حروف العربية تكون فيه قابلة للإبدال خلافاً للمضارع، كما يتبين من مجيء أبي العلاء به في أكثر من ركنين في قوله:

(١) الزوم: ٥١٨/٢.

(٢) خزائن الحموي: ص ٢٩.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٧٤.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٥.

(٥) كقول الشيخ: كنجم الريح منك به مريد ... فأبدع في إنجذام وانعراج. الدرعيات/ شروح: ص ١٧٣٧.

(٦) كقول الشيخ: يقضب عنه أمراس المنايا ... لباس مثل أغراس التناج نفسه/ نفسه: ص ١٧٢٧.

(٧) خزائن الحموي: ص ٢٩.

(٨) نفسه: ص ٢٩.

ألفت الملاحى تعلمت بالفلا

رنو الطلا أو صنعة الأكل فى الخدع^(١)

ونجد نفس المجانسة الثلاثية فى بيت اللزوم:

إنما المرء نطفة ومده

خطفة لیس عطفة حین یمضی^(٢)

وقد یسرف فى التجنیس فیوهم المتلقى بأنه أتى باللاحق فى أربعة أركان كما

نجد فى قوله:

فالخنس الخنس الأفراد خالقها

مدبر لاحتقار الخنس فى الخنس^(٣)

لكن لا یدور من خلال تتبع اللزومیات التى جاء فیها بهذا النوع أنه خص هذا

الدیوان بزيادة كمية متميزة فى استعمال اللاحق، ولعل سهولة وقوعه فى الشعر

جعلته لا یکلف نفسه عناء «تكلفه» فیها والإسراف فى تجربیه.

إن تعداد هذه الأنواع المسماة باعتبارها ضروریاً من ضروب التعجیب الصوتی

وفروعاً للمجانسة الصوتیة التكراریة، لا یعنى أنها تبنى دائماً من العلاقة الثنائیة أو

الثلاثیة البسیطة بین الأركان المشاكلة، ولا أنها تأتى فى أشعار مستقلة بالبيت عن

غیرها من أنواع الجنس، فقد یبني الشیخ مجانساته الصوتیة على تعدد العلاقات

بین أركان متشاكلة/متباينة تُكوّن فى مجموعها نوعاً من المجانسة، تكون فیه الأركان

المختلفة عناصر تتناظر جذورها الاشتقاقیة اللفظیة كما تناظرت مشتقات «عن»

و«جل» فى بیت الدرعیات:

ولیسست بالمعنة فى جدالٍ

وإن جدلت كما جدل الاعنه^(٤)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٥.

(٢) اللزوم: ٩٥/٢. وانظر: ٤٦١/٢: فرس/ ضرس، و٤٧٣/٢: لئال/ الحال.

(٣) اللزوم: ٤٨/٢.

(٤) الدرعیات/ شروح: ص ٢٠٠٦. وانظر التنویر: ٢١٦/٢.

وقد تخرج الصورة الحرفية للقلب إلى صورة أخرى لفظية تعكس فيها مواقع الألفاظ داخل البيت عوض تقليب الحروف داخل الكلمة، وهي صورة يسميها ابن الأثير في سياق حديثه عما يشبه الجناس: عكس الألفاظ^(١)، وقد سمي بعضهم هذا النوع التبديل^(٢)، ومنه قول الشيخ في السقط:

فواعجباً كم يدعي الفضل ناقص

وواأسفاً كم يظهر النقص فاضل^(٣)

وقوله في اللزوم:

ونحن بعلم الله من متحرك

يرى ساكناً، أو ساكين يتحرك^(٤)

وتدل عناية البديعيين بذكر الفروق الدقيقة بين أنواع الجناس على أنهم كانوا يهدفون إلى تبسيط قوانينه وأحكامه، لتمكين المولعين به من المجيء به على الصورة التي يكون فيها كل نوع مكثفياً بنفسه غير ملتبس^(٥) بغيره، لأن قدره لديهم ينحط إذا لم يكن صريحاً في نسبته إلى نوع واحد من الأنواع التي سموها، وقد عدوا ما لم يكن صريح النسبة منه مشوشاً، والمشوش لديهم «كل جنس تجانبه طرفان من الصنعة، فلا يمكن إطلاق أحدهما على الآخر»^(٦).

(١) المثل السائر: ٢٦١/١، ومنه قولهم: شيم الأحرار أحرار الشيم. ووصف ابن الأثير هذا الفن بأنه ضرب له حلالة وعليه رونق. وقد أخرج البديعيون هذا النوع من باب الجناس وخصصوا له باباً مستقلاً مع عدة فنون رخيصة بالقياس «إلى ما فوقه من أنواع البديع العالية». انظر خزنة الحموي: ص ١٦٢، وشرح الكافية للطي: ص ١٤٥.

(٢) العمدة: ٤/٢. وقد ذكر ابن رشيق - حكاية عن أبي جعفر النحاس - إلى أن الكتاب يسمون هذا النوع التبديل، ولم ينسب التسمية إلى قدامة، أما ابن الأثير (المثل السائر: ٢٦١/١) والحموي (الخزنة: ص ١١٥)، فقد نسبها إلى قدامة.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢٨.

(٤) اللزوم: ٢١٧/٢.

(٥) انظر خزنة الحموي: ص ٢٥، حيث قوله: «وأما الجناس المطلق فلشدة تشابهه بالمشترك يوهم أحد ركنيه أن أصلهما واحد وليس كذلك...»، والصفاة ٢٩، حيث قوله: «وأما اللاحق فقل من فرق بينه وبين المضارع».

(٦) خزنة الحموي: ص ٢٧. انظر قوله في: ص ٣٦: «وقد تقدم أن الركنين إذا تجاذبهما نوعان من التجنيس ولم يخلصا لواحد كان الجناس مشوشاً». وانظر قول السكاكي: «وهاهنا نوع آخر يسمى تجنيساً مشوشاً، وهو مثل قولك: بلاغة وبراعة». مفتاح العلوم: ص ٤٣٠.

ويكشف التعارض بين ما تحمله التسمية من حكم معياري قادح في التشويش، وبين جودة بعض الأمثلة التي مثلوا بها^(١) له، عن أن التداخل بين الأنواع تشكيلٌ أسلوبِي يجمع بين مَنَحِهِ من شعرية التعجيب الصوتي، وبين تمرده على التقسيم البديعي المدرسي الذي أراد أن يجعل لكل استعمال فرعي مصطلحاً ومفهوماً خاصين به، يحولان دون اشتهاار بعض الأنواع «المشوشة» واعتبارها تنجيساً.

وليس أدل على حرص البديعيين على صون المفهوم المدرسي الذي حصروا فيه أنواع الجنس، من دراستهم بعض الفنون^(٢) التي اعترفوا بالتباسها به في أبواب مستقلة عن بابها.

ولعل أحق الفنون البديعية التي أجمع النقاد على أنها تكسب الشعر أبهة ورونقاً وديباجة^(٣)، بأن يعد من الجنس الذي وصفوه بالمشوش التصدير^(٤) أو ردُّ الأعجاز على الصدور، لأنه النوع الوحيد من المجانسات الصوتية الذي يمكن أن يبينه الشاعر من أي نوع أراد من أنواع الجنس التي سبق ذكرها إلا المقلوب^(٥).

والمصنفون^(٦) يفردون له باباً خاصاً به لأنهم يذهبون إلى أنه يقع بتكرار اللفظ والمعنى^(٧)، لكن ابن الأثير الذي كان مقتنعاً بأن التصدير نوع من الجنس لم يتردد في تخطئة من عدوه فناً مختلفاً عنه، كما يتبين من قوله متحدداً عنه داخل باب التنجيس:

(١) كقول أبي تمام: ... في حده الحد بين الجد واللعب. شرح ديوانه: ٤٠/١.

(٢) مثل الترييد والتكرار والعكس والتصدير.

(٣) انظر العمدة: ٣/٢.

(٤) انظر الصناعتين: ص ٤٠٠، والعمدة: ٣/٢، وشرح الكافية: ص ٨٢ وخزانة الحموي: ص ١١٥.

(٥) لم أعثر في ما اطلعت عليه على مثال للتصدير المبني على القلب، ولعله لم يثر انتباهي لندرته.

(٦) انظر البديع لابن المعتز: ص ٢٥، والصناعتين: ص ٤٠٠ والعمدة: ٣/٢، وشرح الكافية: ص ٨٢، وخزانة الحموي: ص ١١٥.

(٧) انظر شرح الكافية: ص ٨٢، حيث يقول الحلبي: «رد العجز على الصدر ... وله عدة ضروب، وهو عبارة عن أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها، أو بما تصرف من لفظها في عجزه. وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحاً للبيت والأخرى ختاماً له». وانظر خزانة الحموي: ص ١١٥، حيث يذهب المؤلف إلى أن الأكثر تكرار اللفظ والمعنى، ومفتاح العلوم: ص ٣٤٦، حيث يشترط السكاكي عدم التكرار.

«ورأيت الغانمي قد ذكر في كتابه باباً - وسماه «رد الأعجاز على الصدور» - خارجاً عن باب التجنيس، وهو ضرب منه وقسم من جملة أقسامه كالذي نحن بصدد ذكره هنا.... وليس الأخذ على المعاني في ذلك مناقشة على الأسماء، وإنما المناقشة على أن يُنصَّب نفسه لا يراد علم البيان وتفصيل أبوابه، ويكون أحد الأبواب التي ذكرناها داخلاً في الآخر فيذهب عليه ذلك ويخفى عنه، وهو أشهر من فلق الصباح»^(١).

إن التصدير مجانسة صوتية مرنة لا تمتلك صورة لفظية خاصة بها لأنها تأتي كما أوضحت من أنواع الجناس الأخرى، ولذا «لم يذكروا فيه فرقاً»^(٢)، وكل ما يميزه عنها موقعه من البيت لأنه مخصوص بالقوافي^(٣) حيث يقع ركنه الأخير كما يفهم من وصف ابن المعتز لأنواعه^(٤).

أما ركنه الأول فيكون - حسب تحديد ابن المعتز لموقعه - في أول البيت^(٥)، أو في آخر قسميه الأول^(٦)، أو في أي موضع سواهما^(٧)، وقد اعترض ابن أبي الإصبع والحموي بعده على ابن المعتز في تعريفه للقسم الثالث، لأنه لم يقيد مجيئه بالصدر الذي تشير إليه التسمية في رأيهما^(٨).

ويدل مجيء بعض الشعراء بالركن الأول في أول العجز نفسه على أنهم فهموا من تعريف ابن المعتز للنوع الثالث ومن تمثيله له بقول الشاعر:

(١) المثل السائر: ٢٥١/١ - ٢٥٢.

(٢) العمدة: ٣/٢.

(٣) العمدة: ٣/٢. وقد خصه الحلبي بالعجز دون أن يقيد به بالقافية. انظر شرح الكافية: ص ٨٢.

(٤) انظر البديع: ص ٤٧ - ٤٨، حيث يقول ابن المعتز: «وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام ضمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أو كلمة في نصفه الأول ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه».

(٥) كقول الشاعر: سريع إلى ابن العم يلطم وجهه ... وليس إلى داعي الندى يسريع. خزانة الحموي: ص ١١٥.

(٦) كقول الشاعر: يلفي إذا ما كان يوم عرمرم ... في جيش رأي لا يقل عرمرم. نفسه: ص ١١٥.

(٧) كقول الشاعر: سقى الرمل صوب مستهل غمامه ... وما ذاك إلا حب من حل بالرمل. نفسه: ص ١١٥.

(٨) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧، نفسه: ص ١١٥.

عميد بني سليم أقصده

سهام الموت وهي له سهام^(١)

أنه ليس مخصوصاً بصدر البيت وحده، لأن المراد بلفظي صدر وعجز في التسمية السابق والمتأخر أو الأول والأخير، كما يستشف من استعمال نفس المصطلحين في حديث العروضيين عن المعاقبة^(٢)، وقد اقترح ابن أبي الإصبع^(٣) أن يسمى القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو.

ويفهم من كلام الحموي أنه كان يجد هذا النوع من التكرار الصوتي - خلافاً لما وصفه به ابن رشيق^(٤) - فناً سهل المأخذ نازلاً عن قدر غيره من الفنون، إلا أن يضيف إليه مستعمله نكتة أدبية يزداد بها بهجة^(٥).

ولا يبدو أن الشيخ كان يجد التصدير عديم الرونق كما صوره الحموي، فغزارته في أشعاره تدل على أنه كان يعده من أنسب المجاشعات الصوتية للتعجيب، وإن كان قد جعل الإسراف في استعماله في اللزوميات خروجاً مقصوداً من الانسجام إلى التكلف. وقد استعمل الشيخ المشهور من أنواع التصدير، فجاء بما سماه ابن أبي الإصبع بتصدير الطرفين في مثل قوله في السقط:

أذال الجري منه زبرجدياً

وما حق الزبرجد أن يذال^(٦)

وقوله في اللزوم:

(١) البديع: ص ٤٨.

(٢) انظر العقد الفريد: ٤٢٩/٥، حيث قول ابن عبد ربه: «فما عاقبه ما قبله فهو صدر، وما عاقبه ما بعده فهو عجز». وانظر العيون الغامزة: ص ٣٣.

(٣) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧ نقلاً عن خزانة الحموي: ص ١١٥.

(٤) انظر العدة: ٢/٢، حيث يصفه بأنه فن «يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائة وطلاوة».

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ١١٥، حيث قوله: «هذا النوع أعني التصدير ما برحت السهولة نازلة بأكتاف أنياله ...».

(٦) سقط الزند/ التنوير. ٢٦/١. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ١٨٦، ١٩٦، ١٩٨، ٢١٠، ٢١٨.

عزيزان بالله الذي ليس مثله

يذلان في مقداره ويمزان^(١)

ومنه في الدرعايات:

مسفر الوجه للقريب وللجا

نبِ إنْ جانبُ أَخْبِ السفيرا^(٢)

كما جاء بما أسماه تصدير التقفية كقوله في السقط:

وأبصرت النوابل منه عدلاً

فأصبح في عواملها اعتدالاً^(٣)

وقوله في اللزوم:

سررت به إذا قيل أعطيت فارساً

وما هو إلا ضيغم لك فارس^(٤)

ومثله في الدرعايات:

كأنما حرباًؤها عائم

في لجّة سائلة العموم^(٥)

أما ما سماه بتصدير الحشو فقد كان عدم اقتران ركنه الأول بموقع محدد من

البيت سبباً في كثرتة وغلبته في أشعار الشيخ على ما سواه من أنواع التصدير، ومنه

قوله في السقط:

(١) اللزوم: ٥٤٠/٢. وانظر: ٤٨/٢، ٤٩، ٤٥٨.

(٢) الدرعايات/ شروح: ص ١٨٠٧.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٧١. وانظر: ص ٢٦١.

(٤) اللزوم: ١٤/٢. وانظر: ٤١/٢.

(٥) الدرعايات/ شروح: ص ١٧٦٠. وانظر: ص ١٧١٢.

ومن يك ذا خليلٍ غير سيفٍ

يصادف في موته اختلالاً^(١)

وقوله في اللزوم في قطعة كاد يصدر كل أبياتها:

الله أدرانا بأمر فما

نفسل بالتوبة أدرانا

والبغي أشرانا فالفيتنا

وكلنا يوجد أشرانا

إنني حي ران ننبى على

قلبي فما أنفك حيرانا

إن يفن بدرانا فنرجو الذي

أغنى ولا نسأل بدرانا

نهمل أسرانا بأيدي الردى

ويدلج الليلة أسرانا^(٢)

وقوله في الدرعيات: أعانل طالما أتلقت مالىولكن الحوادث أتلقتني^(٣)

وقد يكون موقع التصدير الحشوي قريباً من أول البيت فيعد بمثابة تصدير

الطرفين كقوله في السقط:

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر

لعل بالجزع أعواناً على السهر^(٤)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٥. وانظر: ص ١٧٣، ١١٢.

(٢) اللزوم: ٥٣٣/٢ - ٥٣٤. وانظر: ٢٥٦/٢، ٢٦٨، ٣٤٠، ٤٤٣.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١١. وانظر: ص ١٧٥٠.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤، وانظر الدرعيات: ص ١٧٤٩ و١٧٥١.

أما تصدير الحشو الذي وصف ابن أبي الإصبع تعريف ابن المعتز له بأنه مدخول^(١)، لأنه وصفه بأنه يأتي في أي موضع ولم يقيد مجيئه بالصدر وحده، فيدل ترده في شعر الشيخ على أن ابن المعتز قصد وهو يُعرَّف القسم الثالث بأنه ما وافقت (أخرُ كلمة فيه بعض ما فيه)^(٢)، أنه يأتي في حشو البيت مطلقاً دون تخصيص صدر البيت بذلك دون عجزه^(٣)، فقد أتى به الشيخ في أول العجز في مثل قوله:

يفادرن الكواعب حاسرات

ينلن من العداة من استنالا^(٤)

وقوله في اللزوم:

ومن يسكن الأمصار لا يعدم الأذى

بإبليس مشفوعاً بمثل الأبالس

يساور أسداً من غواة مساور

وطلس نئاب من رجال الطيالس^(٥)

ومنه في الدرعيات:

إن ثريها القناة فهي فناة

نمراً صادقت لا نميراً^(٦)

كما أتى به في حشو العجز في مثل قوله في السقط:

ولولا غيرة من أعوجي

لبات بري الفزالة والفزالا^(٧)

(١) انظر تحرير التحرير: ص ١١٧.

(٢) انظر البيهقي: ص ٤٨.

(٣) كما يتبين في المثال الذي ورد فيه التصدير في أول العجز وآخره. انظر ما تقدم، والبيهقي: ص ٤٨.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢.

(٥) اللزوم: ٤٤/٢. وانظر: ١٤/٢، ٤٥، ٣٨١، ٥١٣.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٨، وانظر: ص ١٩٧٠.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥، وانظر: ص ٧٣ و ١٧٧ و ١٨٨.

وقوله في اللزوم:

وحادثة أما الثريا بعبئها

وأينقها والمرزمان فرزم^(١)

وقوله في درعياته:

وقد أقود الطرف مستاسداً

رائد بقل مرة أو بقليل^(٢)

وقد أكد السكاكي ضمنياً خبرة أبي العلاء بأساليب التصدير ومواقعه حين جعل له خمسة مواقع لا ثلاثة كما زعم ابن أبي الإصبع، هي «صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه»^(٣).

ويتضح من تتبع مختلف أساليب التصدير في شعر الشيخ أنه كان يعتمد على خبرته الشعرية لتشكيل الأصوات لتنويعه وإغناء صوره الصوتية والموقعية من خلال الزيادة في عدد أركانه بإيقاعه - فضلاً عن القافية - في أول الصدر وآخره كقوله:

علو زائد بابي علي

أتاك بفضل الله علي^(٤)

أو في أوله وأول العجز كقوله:

(١) اللزوم: ٣٨١/٢. وانظر: ٤٧٢/٢، ٥٥٥، ٥٧٦.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٨.

(٣) مفتاح العلوم: ص ٤٣٠ - ٤٣١، حيث يقول السكاكي: «ومن جهات الحسن رد العجز إلى الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه، كما إذا قلت:

مشتهر في علمه وحلمه ... وزهده وعهده مشتهر

في علمه مشتهر وحلمه ... وزهده وعهده مشتهر

في علمه وحلمه وزهده ... مشتهر وعهده مشتهر

في علمه وحلمه وزهده ... وعهده مشتهر مشتهر

وتقتضي القسمة الحماسية زيادة البيت الآتي بعد الثاني: في علمه وحلمه مشتهر ... وزهده وعهده مشتهر.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٤.

أَعْيِلْ فِيهَا كَأَخِي لِبَبْدَةٍ

عَائِلِ شَبْلَيْنِ حَلِيفٍ لِقَيْلٍ^(١)

أو من خلال جعل الركن الواحد موزعاً بين موقعين: آخر الصدر وأول العجز،

كقوله في اللزوم:

كَيْفَ لِلْجِسْمِ أَنْ يَكُونَ إِذَا أَثَبَّ

لَسَّ الْفِي الْعِقَابِ إِحْرَاقُ بُلْسٍ^(٢)

وقوله في الدرعيات:

إِنْ يَبْتَ مَضْجَعِي بَنْجُ

سِدِّ كُمُلَقَى النِّجَادِ^(٣)

وإذا كانت الزيادة في أركان التصدير تعتبر تضخيماً لفاعليته الصوتية، فإن

الشيخ اختار في بعض أبياته الحد من هذه الفاعلية مخفياً المجانسة بالمخالفة بين

بعض الأصوات المتقاربة كالعين والهمزة في قوله:

إِذَا بَصَرَ الْأَمِيرَ وَقَدْ نَضَاهُ

بَاعَلَى الْجَوِّ ضُنُّ عَلَيْهِ^(٤)

أو مغيراً موقع الركن الأخير بنقله من القافية إلى ما قبلها كما نجد في قوله:

أَمْنَتْهَا نَفْسِي عَلَيَّ فَلَمْ تُفْ

سَ كَذَاتِ الْفُؤَيْرِ أَمْنَتْ قَصِيرًا^(٥)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٦.

(٢) اللزوم: ٦٦/٢.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٥.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٢.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٩.

وهذا عند الحلي تصدير، لأنه لم يقيد موقع الركن الأخير بالقافية كما يفهم من قوله معرفا هذا النوع: «وهو عبارة أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها أو بما تصرف من لفظها في عجزه. وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحا للبيت والأخرى ختاماً له...»^(١).

ولعل من أطرف ضروب المشاكل ما يمكن أن نسميه بالتعجيب الصوتي غير الملفوظ، لأن الشاعر يعتمد في إيقاعه على علاقة الترادف التي تسمح للمتلقي بأن يحقق بنفسه المجانسة، من خلال استحضاره ذهنياً ملفوظ الكلمة الغائبة المرادفة لأختها المثبتة في البيت.

وقد خفي هذا الفن للطفه عن كبار البلاغيين فلم يذكره^(٢)، وأسماء من وقفوا عنده «الجناس المعنوي»^(٣)، وجعلوه نوعين: أولهما تجنيس الإضمار، «وهو أن يضمر المتكلم ركني التجنيس، ويذكر ألفاظاً مرادفة لأحدهما، فيدل المظهر على المضمّر»^(٤)، فإن تعذر المرادف «أتى بلفظ فيه كناية لطيفة تدل على المضمّر بالمعنى»^(٥).

والثاني تجنيس الإشارة، «وهو ما أضمّر أحد ركنيه»^(٦)، ويفسر الحموي مجيئه في الشعر بون النثر بأن «الشاعر يقصد المجانسة في بيته بين الركنين من الجناس فلا يوافق الوزن على إبرازهما، فيضمّر الواحد ويعدل بقوته إلى مرادف فيه كناية تدل على الركن المضمّر، فإن لم يتفق له مرادف الركن المضمّر يأت بلفظة فيها كناية لطيفة تدل عليه...»^(٧).

(١) شرح الكافية: ص ٨٢.

(٢) انظر خزنة الأدب: ص ٤١، حيث قول الحموي: «ولم يذكره الشيخ جلال الدين القزويني في التلخيص ولا في الإيضاح، ولا ذكره ابن رشيق في العمد، ولا زكي الدين بن أبي الأصبع في التحرير، ولا ابن منقذ في كتابه...».

(٣) انظر شرح الكافية: ص ٦٨، وخزنة الصوي: ص ٤١.

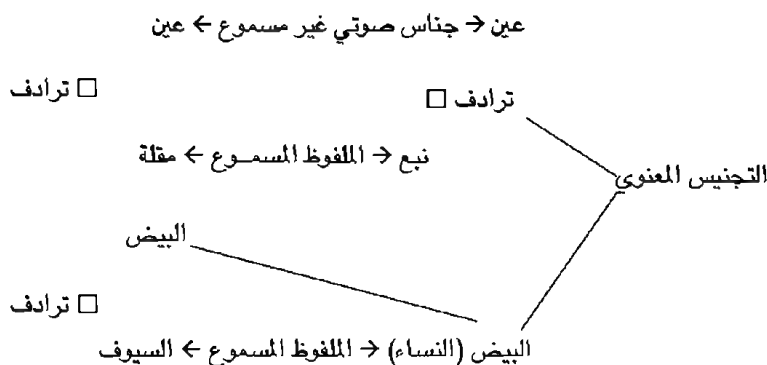
(٤) شرح الكافية: ص ٦٨، وخزنة الحموي: ص ٤١.

(٥) خزنة الحموي: ص ٤١.

(٦) شرح الكافية للحلي: ص ٧٠ - ٧١.

(٧) خزنة الحموي: ص ٤٢.

ويمكن أن نوضح المقصود بهذا النوع من الجناس الصوتي الذي يسمع دون أن يكون ملفوظاً، من خلال التبيان الآتي:



وقد وصف البديعيون هذا النوع من الجناس بأنه «طرفة من طرف الأدب عزيز الوجود»^(١) لصعوبة مسلكه، وحاجة الشاعر فيه إلى المشاكلة المركبة بين الصوت والمعنى في نسق تعجيبى واحد، لكن يبدو من إشارة الشيخ إليه وتعريفه به أنه كان خبيراً بأحكامه وأساليبه، فقد نبه على أنه «تجنيس معنى لا تجنيس لفظ»^(٢)، ومثل له بقول الشماخ:

وما أروى وإن كرمت علينا

بأدنى من موقفه حرون

فالشاعر قد قال: «وما أروى»، ثم قال: بأدنى من موقفه، يعني بالموقف واحدة الأروى، فكأنه قال: وما أروى بأدنى من واحدة الأروى. فهذا تجنيس في المعنى، وقد ذكره المتكلمون في نقد الشعر»^(٣).

ومن هذا النوع في شعره قوله في السقط:

كملت فزد على النعمان ملكاً

مزيدك عن أخى ذبيان قليلا

(١) خزائن الحموي: ص ٤١.

(٢) الصامل والشاحج: ص ٦٣٦.

(٣) نفسه: ص ٦٣٦.

فأخو نبيان هو النابغة الذبياني، و(قوله «مزيدك» مع «أخي ذبيان» تجنيس الإشارة، لأن اسمه زياد)^(١).

ويمتد التعجيب الصوتي في الشعر إلى الحروف لإحداث نوع من المجانسة الصوتية لا تتعلق بالكلمات ولكن بالحروف المفردة نفسها، وقد أحس الشعراء قدماء ومحدثين بالقيمة الجمالية لتكرار بعض الحروف فجعلوه سبيلاً إلى إغناء جرس^(٢) الصياغة وموسيقاها.

وأدرك اللغويون والبلاغيون القدماء الأثر المسموع الذي يحدثه تفاعل خصائص الحروف المفردة عند تركيبها في عناصر الكلام فنبهوا على ما لا يتجاوز منها في كلمة واحدة^(٣)، وعلى ما ينبو عنه السمع منها أو يستعزبه^(٤) لتنافرها أو انسجامها في البناء اللفظي الذي تتقارب فيه، وليست تسميتهم الأعشى بصناجة^(٥) العرب وسينية البحرني المشهورة بسلاسل الذهب^(٦) إلا نوعاً من التشخيص النقدي لجماليات التكرار الحرفي في الشعر.

لكن ما يلاحظ أن الدرس النقدي البلاغي القديم مال - تمسكاً بالمعنى - إلى اعتبار اللفظة المفردة أقصى ما يجب أن يعنى به المصنفون.

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٩٩. وانظر بيت السقط في: ص ١٣٩٧.

(٢) انظر جرس الألفاظ: ص ١٢٥ وغيرها.

(٣) انظر المثل السائر: ١/١٥٢، ولسان العرب باب الزاي، حيث الإشارة إلى أن الزاي والسين والصاد لا تجتمع في كلمة واحدة.

(٤) انظر المثل السائر: ١/٦٦ و١٦٤. وانظر تعداده للحروف التي وسمها بمقاتل الفصاحة: ١/١٧٨ - ١٧٩.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ١/٢٥٨، حيث يفسر ابن قتيبة هذه التسمية بذكره الصنج في بيت له. وقد نقل ابن رشيق رأي من قال: «هل سمي صناجة لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك». العمدة: ١/١٣١.

(٦) المقصود قصيدته: صنت نفسي عما يدنس نفسي. انظر أخبار البحرني: ٧٢ - ٧٣، حيث يذكر الصولي أن ابن المعتز كان لإعجابه بها يسميها بذلك.

ويختص «سر الفصاحة» لابن سنان تلميذ أبي العلاء بكونه المصنف الذي حظيت فيه الحروف المفردة بدراسة مفصلة لا يستغني عنها الدارس المهتم بالتصور النقدي القديم لجماليات الحروف العربية، لكن الاهتمام المفرط بالنظم^(١) والألفاظ المركبة أدى إلى اعتبار دراسة الحروف المفردة - رغم فاعليتها الشعرية^(٢) - نوعاً من الحشو، فقد عاب ابن الأثير على ابن سنان كونه «أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام عليها...»^(٣).

ولعل ابن سنان كان متأثراً في اهتمامه بالقيم الصوتية للحروف بشيخه أبي العلاء، فقد نبه الشيخ على خصائص بعضها في غير قليل من مصنفاته^(٤)، كما يتبين من مثل قوله: «حتى تدغم الطاء في الهاء... وذلك أن هذين ضدان.. رخو وشديد، وهما وذو تصعيد، وهما في الجهر والهمس بمنزلة غد وأمس»^(٥)، وصرح في أحد كتبه بأنه ينوي أن يتقرب إلى الله بمصنف يسبح فيه باسمه عز وجل على لسان الحروف^(٦).

ويبدو أن خبرته بجرس كل واحد منها كان وراء استثماره لتجاوب أجزاسها في أشعاره دون أن يجعل ذلك مجانسة صوتية صريحة حسب تصور البديعيين المدرسي للجناس، كما يستشف من مثل قوله مشاكلاً بين امتداد الحروف الصائتة ولينها، وامتداد الصوت في الميم والنون واللام في قوله:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال

وفي النوم مغنى من خيالك محال^(٧)

(١) انظر دلائل الإعجاز: ص ٣٨.

(٢) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ٦٨ - ٦٩، ص: ٧٢، وص ٩٩.

(٣) المثل السائر: ٤ / ١.

(٤) انظر رسالة الحروف (الإغريض) / رسائله / عطية: ص ٣٦ - ٣٧، ومقدمة اللزوم: ٣٧/١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٧.

والفصول والغايات: ص ٤٦، ٢٨٦.

(٥) انظر رسالة الحروف (الإغريض) / رسائله / عطية: ص ٣٦.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٥.

(٧) سقط الزند / شروح: ص ١٢١١.

وقوله:

علاني فإِنْ بِيضَ الأمانِي

فنيث والزمانُ ليس بفانٍ^(١)

أو من قوله مشاكلاً بين الحروف المرققة^(٢) (ف، س، ك، ء، ث، ت، د، هـ، ب، ي)،
ومغلباً إياها على المفخمة (ق، خ)، ومجانساً بين الامتداد الصوتي الخفي والصريح
في (ن، ل، م، أ، ر، ي، و)، ومقابلاً بين الرخاوة والشدّة (خ، ف، ث، س، هـ/ق، ب،
د، ت، ك، ل، م، ن، ر) في قوله:

فسقياً لكأيس من فمٍ مثل خاتمٍ

من الدرّ لم يهَم بتقبيله خالٍ^(٣)

ويمكن أن يستشف نفس التجاوب الحرفي في بيت السقط:

سلت سيوف سرابها لتروعني

وسواي عاذل من يراعٍ ويذعر^(٤)

وكذا في بيت الدرعيات:

حرامٌ أن يراق نجيعُ قرنٍ

يجوب النقع وهو إلى لاجي^(٥)

لكن الغالب على المشكلة الحرفية في سقطياته ودرعياته كونها - لقوة انسجامها
- خفية يحس السمع عند الإنشاد بآثرها دون معرفة مواقعها، إلا أن يكشف عنها
البحث المتروى.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٥.

(٢) انظر النشر: ٢٠٠/١ - ٢٠٥، و متن الجزية: ص ٧، ١١، والأصوات اللغوية/ إبراهيم أنيس: ص ٢٣ - ٢٧،
و ٤٢. وانظر القصيدة عند سهيان: ٣/٣٧٨.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٨.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ١١٢٢. وانظر قوله: ياساهر البرق أيقظ راقد السمر ... س. ز/ شروح: ص ١١٤.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٦. وانظر قوله في (ص ١٨٧٥): أعادي بها الأعداء في كل غارة.

ويظل الخفاء في اللزوميات سمة ملازمة لجل ما أتى به الشيخ من مشاكلات صوتية حرفية، لكن ذلك لا يعود إلى قوة الانسجام كما هو الحال في أشعاره المجودة، ولكن إلى شبه ضياع هذا النوع من المشاكلة وسط ما تكلفه فيها من فنون بديعية غطت عليها فحجبتها، ورغم ذلك نجد الشيخ يتعمد أحياناً أن يسرف في ترديد بعض الحروف فيسهل الكشف عنها أو عن بعضها، كما نجد في قوله مبالغاً في تكرار السين واللام:

أبلسـت من وسواس حلي خلته

إبليس وسوس في صدور الناس^(١)

وعندما يجعل مثل هذا الترديد سبيلاً إلى التلبيس تبرز الحروف المشاكلة صارخة، لتجعل أصواتها هي كل ما يدركه المتلقي من طلاسم البيت كما يتبين من قوله:

فأجـدِ واجـدُ واجـدُ واجـدُ من صـمد

غفرانه واخـش واخـشُ نفسـك الطُّلعة^(٢)

إن الأثر الذي يحدثه التعجيب الصوتي في حس المتلقي باعتباره تشكيلاً مسموعاً يقوم في معظم أنواعه على استثمار صدق التجاوب بين أركان المجانسات، ولا تتأتى «التصدية» إلا إذا كان الحيز الأفقي الذي تمتد فيه الأصوات المرددة واسعاً، لذا كان الغالب على تعجيباته الصوتية أن تأتي في ما بني من أشعاره على الأوزان الطويلة التي يتباعد طرفاً الأبيات فيها عند الإتشاد لكثرة الأجزاء والحركات.

وقد تضيق عنها هذه الأجزاء الكثيرة نفسها فيستعين بحيز البيت اللاحق لإيقاعها، كما نجد في قوله مجانسا بلفظة الثعالب أربع مرات في بيتين متتاليين:

فاترك ثـعالبٍ إنـسٍ في منازلها

ودع ثـعالبٍ وحـشٍ تسكن الوجرا

(١) اللزوم: ٦١/٢. وانظر ترديد الخاء واللام في: من لم يكن خازناً للمال من بخل ... فلا يخاف على محض له خزن. ٤٩٨/٢.

(٢) اللزوم: ١٣٢/٢.

وما ثعالبُ في قيسٍ ولا يمين

إلا ثعالب دجنٍ تنفض الوبرا^(١)

وقد تبين من المقارنات السابقة أن حظ أشعاره المجودة من التعجيب الصوتي كان أقل من اللزوميات، لغلبة التكلف والإسراف في هذه الأخيرة على الانسجام والخفاء اللذين كانا من خصائص السقط والدرعيات، لكن حرصه على توفير الانسجام الأسلوبي لدرعياته لم يمنعه من أن يتجاوز فيها الاعتدال في التعجيب بالأصوات إلى بعض الإفراط، لا متكلفاً أو مجرباً أو مُلبساً كشأنه في اللزوم، ولكن للتخفيف من وقع البداوة المفرطة بموازنتها بنقيضتها، أي حضرية البديع.

ثانياً - التعجيب البصري؛

كان من بين القرائن التي استدل بها العلماء في عصر التدوين على تسرب الفساد اللغوي إلى لسان الشاعر البدوي الفصيح ذكره للحروف وهياتها^(٢) في الخط، لأن معرفة الكتابة كانت مما اختص به أهل الحواضر، ولغة الحضر فاسدة بإجماع العلماء^(٣).

ولم يكن أمام من يريد من الشعراء أن يبعد لسانه الشعري عن شبهة الفساد اللغوي إلا أن يتفادى التعرض لكل ما يفضح معرفته بالكتابة، لذا لم يكن من المنتظر أن يفكر الشعراء الإسلاميون القدامى في استغلال الفضاء الشعري المرئي^(٤) لتوسيع فاعلية التخيل الشعري وتنويعها.

(١) اللزوم: ٤٩٩/١.

(٢) انظر خزائن البغدادي: ٤٩/١، حيث الإشارة إلى أن أبا النجم عيب لقوله في رجز له: تكتبان في الطريق لام الف. وقيل: «لولا أنه كان يكتب ما عرف صورة لام الف وعناقها».

(٣) انظر المزهري: ٢١٢/١، حيث ينقل السيوطي قول أبي نصر الفارابي: «وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط».

(٤) إلا ما ورد عرضاً.

وقد كان مما أسهم في تأخر اهتمامهم بالفضاء البصري انتساب معظمهم إلى ثقافة الإنشاد التي تجعل الصوت العنصر التشكيلي الأول في الشعر، وحرص من تعلم الكتابة منهم على صون خصيصة الفصاحة التي كانت تعد المعيار الأول للجودة الشعرية.

لكن المحاصرة العلمية للخط في الشعر لم تكن قادرة على أن تستمر طويلاً لسببين: أولهما أن العلماء أنفسهم كانوا السبب في تخليص المولدين والمحدثين من وصايتهم، وذلك عند ما منعوا الاستشهاد بأشعارهم لضعف فصاحتهم^(١) أو استعجامهم، والثاني أن انتشار الكتابة في المجتمع العربي الإسلامي بين مختلف الطبقات والأجناس جعل صناعة الوراقة تتجاوز مظهرها الوظيفي النفعي إلى مظهر آخر فني جمالي^(٢)، كان لعناية الكتاب المترسلين به^(٣) دور كبير في انتقاله إلى حقل الدرس البلاغي.

ولم تكن أبصار الشعراء المحدثين لتشرد عن جماليات الحرف العربي، فقد أصبحت كتابة المدائح^(٤) على الطروس سلوكاً أدبياً سابقاً للإنشاد، وحل إرسال القصائد مكتوبة إلى الممدوحين لدى غير قليل من الشعراء محل الانتقال إليهم لإنشادها أمامهم:

وأتى موصلها عني كتاب

لو وفقى شرط المني كان شفاها^(٥)

(١) انظر مقدمة خزانة الأدب للبغدادى: ٣/١، حيث يشير إلى من جوزوا الاحتجاج بأشعارهم.

(٢) كما يتبين من شهرة بعض الخطاطين المجددين كابن مقلة وابن هلال المعروف بابن البواب. انظر مقالة: الخط العربي جمالياً وحضارياً/ مجلة المورد/ المجلد ١٥ - العدد ٤/ العراق ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م: ص ٥٣، ٥٧.

(٣) انظر البنية الصوتية: ص: ٢٠٨، وانظر البحث الذي خصصه لما ورسمه ببواجر بلاغة للكتوب: ص ٢٠٤ وما بعدها.

(٤) قد يفهم هذا من خبر أبان اللاحقي الذي جعله يحيى البرمكي «على الشعراء يعرضون عليه أشعارهم، فما رضى به أثبتته وما لم يرضه أسقطه». انظر كتاب الأوراق: ص ٣٣.

(٥) ديوان مهيار: ١٩٣/٤.

وقد كان ذلك مما دفعهم إلى التأنق في صياغة الشكل الشعري المرئي حتى يسُرَّ
بصر المدوح كما تسُرُّه الأصوات سمعَه:

يسرك مكتوبًا وشخصك نازح

ويرضيك مسموعًا وانت قريب^(١)

ويبدو أن كثيرًا من الحكام المُنحَين أصبحوا يجدون في قراءة الشعر مكتوبًا
متعة مكملة لسماعه منشدًا كما يؤكد ذلك خبر الديبقيات^(٢)، لذا نجد بعض الشعراء
يتخونون من تجويد الخط وسيلة فنية يكملون بها جودة المديح لإغرائهم بقبوله
والمكافأة عليه:

شعري متين وخطي حين تلحظه

كالروض حسنًا وما في منزلي قوت^(٣)

أو لشكرهم على ما يجودون به عليهم:

ألزمت شكرك منطقي وأناملي

وأقمت فكري بالوفاء زعيما^(٤)

ولم يكن تجويد الخط الذي سبق الوراقون الأدباء إلى معرفة أسرارهِ إلا الجسر
الذي عبر عليه الكتاب والشعراء إلى شعرية المرئي لينفردوا بها دون أهل الوراق،
فتجويد الخط عند كتابة القصائد لم يعد وحده يرضي الأنواق، لأن الخطاط وحده كان
يستطيع أن ينوب عن الشاعر في ذلك، ولأن المتلقي أصبح يطمع في أن يلتذ بالشعر
سامعًا ومبصرًا، وهو ما أدى بالمانحين إلى أن يصبحوا شعراء بألسنتهم وأناملهم،

(١) ديوان مهيار: ٦٣/١.

(٢) أنظر الفصوص: ١٤٧/٣، حيث يذكر صاعد البغدادي خبر «القصائد العشر التي كتبها الأقرع لعبد الله بن طاهر في الثوب الديبقي الذي كان يعلق قدماه ليقرأها وهو مستلق على ظهره».

(٣) يتيمة الدهر: ٤٣٩/٤.

(٤) نفسه، ٢١/٤.

يزخرفون المرئي كما يحبرون المسموع، متجاوزين تجويد الخط عبر توالي العصور إلى توشية الفضاء الذي تخط فيه القصيدة بصريا بكل التعجيبات المرئية الممكنة التي تخطر بالذهن وتسمح بها أشكال الحروف العربية، سواء بتوظيف حروف القصيدة نفسها أو بالاستعانة بأشكال مرئية خارجية:

إذا عرضتها الصحف شك رواتها

أوشى حريير أم كلام محبر^(١)

واكتسى التعجيب البصري في عصوره الأولى مظهراً محدوداً تمثل في مشاكلة بعض الكلمات التي يشترك رسمها في صورة واحدة يفرق بينها النقط داخل نفس البيت، ثم اتسع ليصبح نوعاً من الهندسة الخطية المشاكلة بين الحروف غير المتصلة في الخط^(٢) داخل الأبيات المتتالية، أو بين الحروف المعجمة أو الحروف المنقوطة^(٣) وحدها، وبلغ غايته في العصور المتأخرة بامتداده إلى هندسة الأبيات الشعرية نفسها بتشكيل كلماتها داخل أنساق خطية^(٤) مشجرة أو مستديرة أو متعددة الزوايا.

وقد يبدو مستغرباً في سياق تتبعنا لآليات التعجيب في أشعار أبي العلاء أن نتحدث عن اهتمامه بالتعجيب المرئي وهو الذي عاش - خلافاً لمعظم الشعراء - محروماً من نعمة البصر، لكن ما سبق تعداده من القرائن الدالة على أنه كان يقرأ بأصابعه ويعرف^(٥) أشكال الحروف وصورها معرفة شبه مكتملة، ويهتم بالفروق الخطية الدقيقة في دراسته لنسخ مختلف المصنفات العلمية..

(١) ديوان مهيار: ١٠٢/٢. وانظر قوله في: ١٣١/٢: وكم بمديحك بددت دُرّاً ... على القرطاس ما استمدت نقسا.

(٢) كقول القائل: إذا زل داري زور ودود ... أود وأورده ورد ودي. انظر: مطالعات في الشعر للملكي والعثماني: ٢٢٢.

(٣) كبناء بعضهم الصدر على المعجمة والعجز على المهلة: فتنتني بجبين يقق ... كهلال سعده صار دوماً. وقد وُصف ما نقط بالحالي، وما أهمل بالعاطل. انظر: زخارف عربية: ص ٤٤ و ٩١.

(٤) انظر بعض الأمثلة للصورة في: مطالعات في الشعر للملكي والعثماني: ص ٢٠٩ - ٢١٧، وزخارف عربية: ص ٣٩ - ٤٣.

(٥) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم: مقدمة القسم الأول.

يجعل دراستنا للتعجيب البصري في شعره مشروعة، وليس اتهامه علي بن عيسى الربيعي بأنه كان يتكل على ما في صدره ويتهاون بإحكام سطره^(١) إلا شاهداً على اهتمامه رغم عماء بالخط.

أما تمثله الخاص لجماليات الحرف المكتوب فتنبئ به دقة بعض أوصافه^(٢) وصوره الشعرية في رسائله وأشعاره على السواء كقوله:

ولاح هلالٌ مثل نونٍ أجادهَا

بجاري النضار الكاتب ابن هلال^(٣)

وإذا نحن استثنينا بعض أساليب التقفية الداخلية التي تعتبر مزيجاً من التعجيب الإيقاعي والبصري^(٤)، فإن ما وسمه القدماء^(٥) بجناس الخط وجناس التصحيف والمصحف يظل الاختيار التشكيلي الذي عبّر به إلى حقل الشعرية المرئية.

ويبدو أن بداية الاهتمام الفني لهذا النوع من الجناس كانت مقترنة بالانتباه إلى فاعلية الحرف المخطوط في بعض أنواع الجناس المسموع نفسه، فما يسمى بالجناس المضارع واللاحق يقع كما أوضحت بأن يُبَدَّل من أحد حروف ركنيه حرفاً^(٦) آخر، قد يكون من مخرجه أو قريباً منه فيُعَدُّ مضارعاً، أو بعيداً عنه فيكون لاحقاً، فإن تغيرت الحركات كان محرفاً، لكن ما نلاحظه عند الانتقال من سماع ملفوظ النوعين الأولين إلى التأمل في صورتيهما الخطية، أن إبدال الحروف يكون مصحوباً في مثل الصوم والصون بتغيير صورها، بينما تظل هذه الصور في مثل فات وقات واحدة يغني فيها ترك النقط أو تغيير مواقعه عن تغيير رسم الحرف.

(١) رسائله/ عطية: ص ٨٦.

(٢) انظر مثلاً قوله يجيب عن كتاب وصل إليه: أقول لهم وقد وافى كتاب ... تخال سطره دُرّاً نظيماً، سقط الزند/ شروح: ص ٢٠٣١. وانظر قوله: أنا من أقام الحرف وهي كائنها ... نون بدارك والمعالم أسطر: ص ١١١٧.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٩٧.

(٤) كقول الشاعر: فإن حلوا فليس لهم مقر ... وإن رحلوا فليس لهم مقر، انظر خزنة الأدب: ص ٣٦.

(٥) انظر البديع في نقد الشعر: ص ١٧، وشرح الكافية: ص ٦٥، وخزانة الحموي: ص ٣٦.

(٦) انظر خزنة الحموي: ص ٢٩، وانظر ما تقدم.

وقد وجد ابن رشيق في مثل هذه العلاقة المرئية المحدودة ما يكفي لعلها تشكيلاً بصرياً مكتملاً، كما يتبين من وصفه للجناس في المغتر والمعتز بأنه تصحيف مستوف^(١)، لأن المعيار لديه في حمل ما اختلف بعض ملفوظه من الجناس المضارع على التعجيب البصري هو رسم الحروف، و«إنما التصحيف في ما تناسب من الخط»^(٢) ولم تختلف ألفاظه، أما ما تناسب خطه واختلف لفظه من الجناس مثل يحسبون ويحسنون فيرفض عده من المضارعة، لأن التجانس اللفظي الذي يعد لديه الأصل في المشكلة يبدو فيها^(٣) - لتغير الحركات وإبدال الباء - شاحباً.

لكن هذا التمسك النظري بالمجانسة الصوتية الأصلية التي ولد منها الجناس المصحف، لم تستطع أن تقاوم ميل الشعراء إلى تغليب الخط على اللفظ في هذا النوع من التجنيس، وهو ما أدى إلى أن يصبح التعريف النهائي لجناس التصحيف أنه «ما خالف أحد ركنيه الآخر بإبدال حرف على صورة المبدل منه في الخط، ليكون النقط فارقاً بينهما في تغييره غالباً»^(٤).

وعطل الحموي فاعلية التشاكل اللفظي فعرفه بأنه «هو ما تماثل ركناه خطأ واختلفا لفظاً»^(٥)، ومقصوده بالتماثل التشابه مع تغاير النقط، وباختلاف اللفظ تغير نطق كل حروف الكلمة أو جلها، أي خلوها من التشاكل الصوتي الذي يقربها من الجناس اللفظي.

والمقدم لديهم في هذا الجناس الخطي، قوله تعالى: [والذي هو يطعمني ويسقين، وإذا مرضت فهو يشفين]^(٦)، ومفهوم هذا التقديم أن براعة الشاعر في إيقاع هذا الفن

(١) العمدة: ٣٢٧/١.

(٢) نفسه: ٣٢٧/١.

(٣) نفسه: ٣٣٠/١.

(٤) شرح الكافية: ص ٦٥. وانظر البديع في نقد الشعر: ص ١٧، حيث يقول أسامة: «اعلم أن تجنيس التصحيف هو أن يكون النقط فرقاً بين الكلمتين».

(٥) خزنة الأدب: ص ٣٦.

(٦) الشعراء/ ٧٩ - ٨٠. وانظر خزنة الحموي: ص ٣٦، حيث قوله: «والمقدم في هذا قوله تعالى: والذي هو يطعمني... الآية».

أصبحت لدى البديعيين تقاس بعدد الحروف المتشابهة الصورة، المُغَيَّرَةُ النِّقْطِ، التي يبني منها الشاعر ركني المجانسة البصرية، وإلى هذه العلاقة من التصحيف وتغيير النقط يشير أبو العلاء ضمناً في قوله يصف الناقاة:

وحرفٌ كنونٍ تحت راءٍ ولم يكن

بدالٍ يؤمُّ الرسم غيره النقط^(١)

إن الجناس المصحف تشكيل تصل عناصره إلى العين مجتمعة لا يفصل بينها أي فاصل زمني، بينما الجناس اللفظي أصوات تصل إلى السمع متتالية ومتباعدة أحياناً، لذا تظل قدرة البصر على الاهتداء السريع إلى الحروف المتشابهة الصور سبيلَ المتلقي إلى الإحساس بهذا النوع من التعجيب.

ولأن طريقة النساخ القدماء في رسم بعض الحروف العربية كانت تخالف الطريقة الحديثة في رسم حروف الطباعة، كما يتبين من مقارنة المخطوطات بالمطبوعات، فإن بعض أوجه التقارب بين الحروف قد تخفى عن أعيننا فلا ننتبه إليها في شعر الشيخ رغم قصده إلى الجناس الخطي فيها، كتقارب صورة السين والياء في بيت السقط:

وتحسدك البيضُ الحوالي قلادةً

بجيدك فيها من شذا المسك تمثال^(٢)

وتقارب الراء والdal في قوله في الدرعيات:

نُقُتْ وما رُقُتْ ولكنها

جاءت كما راقك ضحضاح غيل^(٣)

وقوله:

غير أني لبست منها حديدًا

واستجادت من اللباس حريراً^(٤)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦١١.

(٢) نفسه: ص ١٢٤٢.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٢.

(٤) نفسه: ص ١٧٩٥.

وقد يميل التصحيف إلى الخفاء رغم تشابه الصور، لتغطية الحروف المبدلة على الصور المغيرة بالنقط في الكلمات القصيرة كما نجد في قوله مبدلاً الباء من الشين:

وتعرض ذات العرش باسطة لها

إلى الغرب في تغويرها يد أقطع^(١)

أو قوله مبدلاً الباء من الهاء في بيت السقط:

وهجيرة كالهجر موج سرابها

كالبحر ليس لئائها من طحلي^(٢)

ومن ذلك في اللزوم قوله مبدلاً الراء من الشين في قوله:

وما العيش إلا عبر أسفار ظاعن

لمقلته مما يمارسه العبر^(٣)

وقد يعود هذا الخفاء إلى تفاوت كم الحروف في ركني التصحيف بزيادة حرف

في آخر أحدهما كقوله في السقط:

أخف لذكراه وأحفظ غيبه

وأنهض فعل الناسك المتخشع^(٤)

وقوله في اللزوم:

ولو لم يبر الحر إلا مخافة

من الخزي بين الناس إن قيل فاجر^(٥)

أو بزيادته في أوله كقوله:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٤. وانظر: ص ٢٤٥ الزين: سفائر/ سفائن.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٢.

(٣) اللزوم: ٤١١/١.

(٤) سقط الزند/ شروح: ١٥٥١.

(٥) اللزوم: ٤٢٢/١.

يا خالقَ البدرِ وشمسِ الضحى
معولي في كل حالٍ عليك
وكل ملك لك عبدٌ وما
يبقى له ملكٌ فيدعى ملك^(١)

والملاحظ أن هذين النوعين من الجناس المصحف الخفي نظيران مرئيان للمذيل
(عواص/ عواصم) والمطرف (الساق/ المساق) في حقل التعجيب الصوتي.

أما ما يظهر للعين من مجانسات الشيخ فيمكن تقسيمه قسمين: أولهما المصحف
المشوش، وهو ما جعل فيه الشيخ الحرف المبدل في الجناس المضارع أو اللاحق هو
نفسه الحرف المصحف، وقد تغير الحركات فيعد محرفاً، وهذا التداخل يجعله كما
أوضحت من قبل حقلاً مشتركاً بين التعجيب الصوتي والتعجيب البصري.

ومن تصحيقاته المشوشة المضارعة قوله في السقط:

وبيضاء رياء الصيف والضيف والبرى
بسيطة عنزٍ في الوشاح المجوع^(٢)

وقوله في الدرعات:

فما غاض منها ناجر شخب أرنب
ولا سامنيها تاجر عند إقلال^(٣)

ومن مصحفاته المحرفة قوله في السقط:

فرتب النظم ترتيب الحلي على
شخص الجلي بلا طيش ولا خرق

(١) اللزوم: ٢٥٢/٢.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٩٧. وانظر: شكن/ سكرن: ص ١٣٣٨.

(٣) الدرعات/ شروح: ص ١٨٣٧. وانظر في (ص ١٨٥٢): ضافية/ ضافية.

فالجلي «مع الحلي تجنيس الخط»^(١). ومنه قوله في اللزوم:

فقد ظعنُوا وما زجروا بصوتٍ

فيذعرهم ولا طعنُوا براش^(٢)

والثاني المصحف الصريح، وهو ما تعددت في ركنيه الحروف المصحفة فاختلف

اللفظ وتشابهت الصور فبدأ مكتملاً، كقوله في السقط:

ترك السيوف إلى الشنوف ولم يزل

يضىو إلى أن قلت نقش خواتم^(٣)

وقوله في الدرعايات:

فرسته فزس الهزبر وما تش

مع منها زأراً ولكن هريرا

فالهير «مع الهزبر تجنيس الخط»^(٤). ومنه في اللزوم:

خف الله حتى في جنى النحل ذقته

فما جمعت إلا لأنفسها الدبر^(٥)

والغالب على جناس التصحيف في شعره وغيره أن تكون العلاقة البصرية بين

أركانه أفقية بمجيء ركنيه في نفس البيت، لكننا نعثر في بعض منظوماته على ما يفيد

أنه كان يتعمد أحياناً أن ينحو به منحى عمودياً بتوزيع ركنين على أبيات مختلفة،

كقوله في الدرعايات:

وقد أقود الطرف مستأسداً

رائد بقل مرةً أو بقليل

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٢. وانظر بيت السقط في: ص ٦٨١.

(٢) اللزوم: ٧٦/٢. وانظر: يشبين/ يشبين في: ٥٨٤/٢.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨٣.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧٩٩. وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر في (١٨٣٠): غبن/ عين.

(٥) اللزوم: ٤١٢/١.

أسيل ماق العنس في أكحل
تنضح نغراها بمثل الكحيل
عن نفل أسأل أو حنوة
سؤال مزجي فيله عن نفيل^(١)

فالملاحظ أنه لم يكتف في هذا التصحيف العمودي بالمجانسة بين بقل ونفل،
ولكنه جانس أيضاً بين بقل ونفيل في القافية نفسها، وقد ورد ذلك في سقطياته
أيضاً في مثل قوله:

يجيب سماويات لون كانما
شكرن بشوق أو سكرن من البتع
ترى كل خطباء القميص كأنها
خطيب تنمى في الفضيض من الينع^(٢)

لكن قلة مجيء هذا الجنس في قوافي السقط والدرعيات تنبئ بأنه لم يكن يميل
إلى استعماله في أشعاره المجودة رغم سهولة المجيء به فيها.
أما اللزوميات فيبدو من الكثرة النسبية للتصحيف في قوافيها أنه قد تعتمد
المجيء به فيها، ليزيد كلفة اللزوم كلفة أخرى أسعفته بها فيها صور الحروف دون
لفظها كما يتبين من قوله:

دع القوم سلوا بالصفائن بينهم
خناجر واشرب ما سقتك الخناجر
طعام غني الإنس والفاقد الغنى
سواء إذا ما غيبته الحناجر

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٨ - ١٩٣٩.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٣٨. وانظر في (ص ١٢٥١ و ١٨٦٢): الحال/ الخال.

فنزّه جميلاً جئته عن جزاية
تؤمل أو ربح كانك تاجر
وبالجد زار الالات أهل ضلالة
وعظمت العزى وأكرم باجر
شتونا وصفنا وارتبعنا فلم يدم
شتاء وزال القيظ عنا وناجر^(١)

إن التصحيف جناس مرثي يستغني به الشاعر في بعض الأبيات عن المجيء
بالمفوض، لكنهما لا يتعارضان إذا ما اختار أن يجمعهما في بيت واحد، لأن التصحيف
- كما أوضحت - مولد في أصله من الجناس اللفظي، لذا نجد الشيخ يأتي بهما في
بعض أشعاره جاعلاً - أحياناً - إحدى الكلمات المجانسة ركنًا مشتركًا ينظر بأحد
وجهيه إلى الجناس المصحف وبالأخر إلى الجناس اللفظي، كما نجد في قوله مجانساً
بين ناج وداج وتاج جناساً لفظياً وخطياً:

فيا من لناج أن يبشّر سمعه
بإسفار داج رب ناج مرصع^(٢)

وقوله في اللزوم مجانساً بين كسر وعسر ويسر ونسر:
بيوت فمهه دوم يرى ومقوض
بكسر وببيت من قريض له كسر
حوادث فيها رائحات ومفتد
وامران عسر في البرية أو يسر
وإن رجلاً كان نسر لديهم
إلهاً عليهم قبلنا طلع النسر

(١) اللزوم: ٤٢٢/١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٢٣.

وعاشوا يرون اليسر إفضال مكثّر
على مقتّر ثم انقضى الناس واليسر
لهم سنةً ألا يضيع معدّم
إذا سنة أزرى بانجمها الأسر^(١)

لقد جعل الشيخ - رغم عماءه - الجناس الخطي الركن الوحيد الذي بنى عليه
صراحة تعجيباته البصرية ليخاطب عين المتلقي بجماليات لم يكن هو نفسه يبصرها،
وقد يستوقف قارئ شعره بعض التشكلات الحرفية العارضة كتوالي الحروف غير
المتصلة في مثل قوله في السقط:

وأردت وردَ الوصل من قمرٍ
فصدرت عنه كوارد الال^(٢)

أو قوله في اللزوم:

هذي أوارى المنازل ما درت
أنى أوارى في حشاي أوارى^(٣)

لكن ذلك يظل عديم الدلالة لورودها عفوية في شعره إذ لا نرجح أنه قصد إلى
تجميع هذه الحروف المنفصلة في سلاسلها القصيرة، ويقوي فرضية العفوية أنه كان
سيتكلفها في لزومياته للتجريب - ولو في بيت واحد - لو كان قاصداً إليها، ويبدو
أن الذوق البديعي في عصره كان - رغم بعض النماذج^(٤) القليلة التي نعثر عليها - ما
يزال بعيداً عن مثل هذا الضرب من التشكيل البصري.

(١) اللزوم: ٤١٦/١. وفي الأبيات فضلاً عن ذلك مجانسة بين: مكثّر/ مقتّر، سنة/ سنة.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٨٨٥، وانظر ص: ٤٠٦، والدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١، حيث قوله: ... زرد وراكس.

(٣) اللزوم: ٥٧٢/١.

(٤) انظر الأغاني: ٣٧٨/٤، دار الكتب، حيث أورد الأصفهاني قصيدة مطولة لابن هرمة جميع حروف
الفاظها مهمة.

ثالثاً - التعجيب الإيقاعي النغمي: يعتبر هذا التعجيب - من حيث كونه تشكيلاً يشترك السمع والذهن في إدراكه - امتداداً للتعجيب الصوتي الصريح، لكنه يخالفه في كونه لا يقوم على المشاكلة الكلية بين المجموع الصوتي للكلمات المجانسة، ولكن على الاكتفاء باستثمار مسموع أو آخر الكلمات، وعلى تفعيل القوالب الصرفية وشبه الصرفية وما يرتبط بها من حركات قصيرة وطويلة وسكون، وكذا على تغيير اتجاه العلاقة بين الأجزاء العروضية والوحدات المعجمية، وتخصيب كل ذلك داخل نسق قابل لأن تتفاعل فيه كل المؤثرات النغمية والصرفية والإيقاعية المذكورة على مستوى البيت الواحد أو الأبيات المتعددة^(١)، فتتعدد المسالك التي يعبر منها الشعراء إلى هذا الحقل من التعجيب وتتنوع.

ويمكن أن نرد مختلف هذه المسالك إلى ثلاث آليات أساسية هي: تفعيل السجع وتفعيل التماثل الصرفي وتفعيل الإيقاع العروضي.

ولا توجد أية قيود تمنع الشعراء من إغناء حقل التعجيب الإيقاعي النغمي باستثمار كل هذه الآليات في نفس الجملة الشعرية، فكما يكتفون بالتوسل بواحدة منها في بعض الأبيات، يتوسلون بها مجتمعة في أبيات أخرى، وهذا ما يفسر كثرة الفنون البديعية المنتسبة إلى هذا الحقل.

وقد اكتفى بعض النقاد المتقدمين لوصف كل هذه الفنون بمصطلحات محدودة كالترصيع^(٢) والتشطير^(٣) والمقابلة والتقطيع^(٤)، مما ينبئ بأن الفروق الدقيقة بينها لم تكن واضحة لديهم، بينما اجتهد البلاغيون الخبراء بصناعة البديع في إيضاح هذه

(١) كالتطير. انظر الصناعتين: ص ٤٤٣.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٣٨ والصناعتين: ص ٣٩٠، والبديع في نقد الشعر: ص ١١٦، والعمدة: ٢/٢٦، والمثل المائر: ١/٣٦٤.

(٣) البديع في نقد الشعر: ص ١٢٨.

(٤) العمدة: ٢/٢٥.

الفروق فأكثرُوا من المصطلحات^(١) لتمييز المناسبة اللفظية من التشطير والترصيع والموازنة والتجزئة والتسجيع والمماثلة والتسميط والتفوييف.

ويعد بعض النقاد هذا النوع من التعجيب مما يستحسن في الشعر إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين، فإذا تواتر في الأبيات فكثير «بل على تعمل وأبان عن تكلف»^(٢).

ولم يُخفِ الشيخ ميله في مختلف دواوينه إلى هذا الفن خصوصاً في اللزوم حيث تكشف كثرتة فيه عن ولعه به، لكن ما يلاحظ أنه نأى به في شعره - حتى في اللزوميات نفسها - عن الأساليب المكثفة التي سينحو بها البديعيون المتأخرون منحى مدرسياً يربطها بالفنون المفرغة والمصطلحات المعرفة بها، وذلك حتى لا يختل انسجام مختلف ضروب التعجيب وخفائها في سقطياته وبرعياته، وحتى لا يزيد الزخرف في اللزوم كثافة فتعسر لغتها وتعد كثرة ما تكلفه فيها وجربه من فنون بديعية، وليس اكتفاؤه في قسم غير قليل من أشعاره بمسلك واحد من المسالك الممكنة دون غيره إلا الشاهد على حرصه على القصد في تنويع أساليب التعجيب الإيقاعي النغمي، وعدم الإسراف الكيفي^(٣) في استعمالها.

أ - تضعيل السجع: إذا كانت تقفية أبيات القصيدة تعد مشاكلة نغمية يتوقعها المتلقي في آخر كل جملة نحوية/عروضية في غيريبيت التصريع، فإن نقل بعض مظاهر هذه المشاكلة إلى مواقع أخرى من البيت أو الأبيات يعتبر مفاجأة للسمع بتقفية أخرى - قد تكون من نفس روي القصيدة - تبرُّر صوتياً حيث لا ينتظرها.

(١) انظر شرح الكافية: ص ٧٩، ١٤١، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦... وانظر أبواب خزانة الحموي.

(٢) نقد الشعر: ص ٤٧. وانظر الصناعيتين: ص ٣٩٢.

(٣) المقصود أنه رغم إسرافه في استعمالها من حيث الكم لا يسرف في ذلك من حيث التنوع الكيفي، أي تتبع مختلف أنواعه.

وتتحكم في اختيار مواقع هذه التقفية الداخلية أو السجع في شعر أبي
العلاء آليتان اثنتان: المقاربة والمباعدة، ومن خلالهما يمكن أن نرد مختلف ما
اختاره منها إلى:

١ - أول الصدر وأول العجز، حيث تكون المباعدة السجعية وسيلة إلى المناسبة
بين الموقعين كقوله:

الغيبُ مجهولٌ يحار دليله

واللبُّ يأمر أهله أن يتقوا^(١)

٢ - حشو الصدر وحشو العجز، مع تناسب في بعد السجع عن أخريهما كقوله:

أحياهما الله عصرَ البين ثم قضى

قبل الإيابِ إلى الذخرين أن موتا^(٢)

٣ - أول البيتين، للعودة إلى المناسبة الموقعية بتقفية صدرية من خلال المباعدة
القصوى بين الركنين كقوله:

وجهرتُ من قلبِ الودادِ ذمامها

فذممتُ في سرِّي وعند جهاري

وشهرت في الدنيا ومن لي أن أرى

كالنَّيرِ الفاني مع الإشهار^(٣)

٤ - أول الصدر وآخره وأول صدر البيت الثاني، لإحداث ملتقى سجعي بين
موقعين متباعدين كقوله:

وكم نزلنا في مهمهٍ وتحملا

بغير حسيسٍ عن جبالٍ وغيطان

(١) اللزوم: ١٨٨/٢. وانظر: ٥٥٠/١، حيث قوله: هل الأمراء إلا في خسار... أو الوزراء إلا أهل وزر.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٩٤.

(٣) اللزوم: ٥٧٧/١.

وما حملا رحلين طورًا فيؤنسا

إذا حفز الوشك الرجال يئطان^(١)

٥ - بداية الصدر وآخره، للتقليل من نسبة المباعدة كقوله:

طال صومي ولست أرفع صومي

ووفودي على المنية فطر^(٢)

٦ - آخر الصدر وبداية العجز مع تقارب جلي وتباعد يسير توسعه وقفة

الإنشاد الأولى في وسط البيت، كقوله:

إن الكرى في العين يحمّد والكرى

عند البرى كمدّ الحسان الأنس^(٣)

٧ - أول الصدر وحشوه مع فارق لفظي يسير تحل به المقاربة محل المباعدة، كقوله:

فقدن رجالاً وافتقرن عشيةً

إلى لبس أذراع الحديد على رغم^(٤)

٨ - أول العجز وحشوه مع فارق لفظي يسير تحل به المقاربة محل المباعدة، كقوله:

توهم كل سابغة غديرًا

فرنق يطلب الحلق الدخالا^(٥)

٩ - أول الصدر مع توال سجي تبليغ بها المقاربة غايتها القصوى، وهذا الاختيار

كثير في شعره، ومنه قوله:

كالأضواء المفضاة ينفر عنها الـ

حضب أن ظنها غديرًا مطيرا^(٦)

(١) اللزوم: ٥٣٨/٢.

(٢) نفسه: ٤٧٦/١.

(٣) نفسه: ٦٠/٢.

(٤) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٩٦.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٧.

(٦) الدرعايات/ شروح: ص ١٧٨٧.

١٠ - آخر العجز مع توال سجمي يصير به الروي ركنًا في التسجيع، كقوله:

فبرئت من غاوا أخى سفه

متمرد في السرّ والجهر^(١)

١١ - أول الصدر وآخره دون أن يترك بينهما حشوا لمجيء الألفاظ غير

المسجعة، كقوله:

هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا

كوقفة العير بين الورد والصدر^(٢)

١٢ - آخر الصدر وحشو العجز، كقوله:

فجاءك كلها بالروح فردًا

وقد سرنا به جسدًا وروحًا^(٣)

وقد يجعل المقاربة نفسها سبيلًا إلى المباعدة، فيجعل ركني السجع المتواليين

فاصلين بين ركنين آخرين مسجعين

كقوله:

أفطر وصم أو صم وأفطر خائفًا

صومُ المنية ما له إفطار^(٤)

وما يلفت الانتباه عند المقارنة بين أساليب التقفية الداخلية في أشعار الشيخ

وبين قوانين بناء القوافي الصريحة، تحلُّه من جل المعايير التي تقيد استعمال هذه

الأخيرة في أواخر الأبيات، واستعماله لكل صورها الممكنة حتى ما عد منها من عيوب

(١) اللزوم: ٥٩٦/١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٣.

(٣) نفسه: ص ٢٦٨.

(٤) اللزوم: ٤٥٣/١.

القوافي كالسناد والإيطاء والإقواء والإجارة، ولذلك تتباين أسجاعه الداخلية من حيث قوتها وخفاؤها في السمع، فهي تقوى فيه عندما يكون تماثلها النغمي مكتملاً كما هو بين في الأمثلة السابقة، وتزداد هذه القوة وضوحاً عند ما يجعل الشيخ التسجيع والجناس في البيت يشتركان في ركن واحد، فينحو بالتقفية الداخلية في قوة التسميع السجعي منحى لزوم ما لا يلزم، كقوله مسجعاً بالباء ثلاث مرات مع لزوم الحاء مرتين:

وسهيل كوجنة الحب في اللو

ن وقلب الحب في الخفان^(١)

وقد يسرف في اللزوم فيصبح الجناس السجعي طلاسماً لا يقصد بها إلا التلبس^(٢).

وعندما يتوسل بالأبنية المعيبة في القوافي الصريحة تتراجع هذه القوة تراجعاً قد يخفى كما خفي في إبطائه^(٣) بتكرار «أفطر وصم» في البيت السابق، وقد يبين مع رجوح نحو الخفاء كما نجد في قوله مسانداً بالجمع بين ياء الردف والتجريد في قوله:

نواعم يلقين الثقيل من البرى

ويجعلن في الأعناق مستقل الإجم^(٤)

لكنه عندما يُقوى أو يُصَرَّفُ بالمخالفة بين الحركات، يصبح تراجع فاعلية التقفية الداخلية جلياً فيقل إحساس السمع به، كما يتبين من مثل قوله:

ينيب الرعب منه كل غضب

فلولا الغمد يمسكه لسا^(٥)

-
- (١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٣٣. وانظر: الأضواء/ المفضاة في: ٢٧٦ ز. و: عرف/ نرف: اللزوم: ٢٧٣/٢.
(٢) كقوله: فاجِدْ واجِدْ واجِدْ واجِدْ من صمد... غفرانه وأخْشَ وأخْشَشْ نفسك الطلعه. اللزوم: ١٣٢/٢. وما تقدم: ص ٦٠٩ ح.
(٣) نستعير من علم القافية مصطلحاته لوصف ما يحدث في حشو البيت من مماثلات تسجيعية، وليس المقصود الوقوع في عيوب القافية المعروفة.
(٤) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٩٥. وانظر: ص ٧٧ ز: أشعن/ أقمن/ يرعين.
(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٤.

ويبلغ خفاء السجع غايته عندما يختار الإكفاء ببناء الأسجاع على المماثلة بين حروف مختلفة متقاربة الخارج، لكن عذوبة هذه المماثلة قد لا تخفى عن السمع كل الخفاء، كما يتبين من قوله مماثلاً بين غنة التنوين والميم وتكرير اللام، بانتقاله من الراء المنونة إلى سكون لام أداة التعريف الموصولة براء غير منونة، فالميم الساكنة فاللام الصريحة فالنون فاللام، لجعل ظاهر السجع في بدايته رأياً قبل أن ينتهي لامياً تسنده غنة النون والميم الساكنتين (رُنْ < رُلْ < مْ < لْ < نْ < لْ):

كذُرْ على ظهر الكتيب فلم يزل

به السير حتى صار من خلفه الظهر^(١)

والملاحظ أن هذه الحروف المماثلة كلها تكوّن دون كل الصوامت مجموعة الحروف المستعذبة التي وصفها الفارابي بأنها لا تبشع مسموع النغم^(٢)، لامتدادها كحروف اللين.

لكن ما يلفت الانتباه في البيت أن إضعاف مسموع الراء في المماثلة السجعية التي جاء به في الصدر، يقابله في العجز تقوية مقصودة لهذا المسموع بجعل فتحة راء صار تمييزاً لراء السير وضممتها اللتين تنظران إلى الراء المضمومة في قافية البيت (رُ < رَ < رْ)، وهي مفارقة مقصودة تكشف عن أن اختيار الأبنية التي تعد في القوافي الصريحة عيوباً، تكون أحياناً وسيلة لجعل مماثلة سجعية أخرى في نفس البيت تبلغ غايتها في قوة المسموع، خصوصاً عندما تستعير الأسجاع من قافية البيت رويها وحركته كما تبين في البيت السابق، أو الروي بون الحركة كما نجده في قوله مسجعا بثلاثة دالات ساكنة قبل الانتهاء إلى الروي الدالي المكسور، لازماً العين المكسورة قبلها كلها:

(١) اللزوم: ٤١٩/١.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

أوعِذْ وعِذْ سوف يأتي بعدنا زمن

كاننا فيه لم نُوعِذْ ولم نُعِذْ^(١)

وننبه هنا على أن البديعيين يخصون بمصطلح سجع أو تسجيع ما كان روي الأسجاع وروي القافية فيه متفقين^(٢).

II - تفعيل التماثل الصرفي: ونقصد به الأساليب التي يجعل بها الشعراء تماثل الأبنية الصرفية أو تقاربها وسيلة لإغناء الأنساق التعجيبية المسموعة وشبه المسموعة، من خلال استثمار تكرار القوالب الصرفية المشتركة أو المتقاربة، لإحداث تماثل إيقاعي أو تعادل صرفي^(٣) يتميز من الإيقاع العروضي بكونه شبه مسموع، لأن للسكون والحركة وحروف الزيادة^(٤) حضوراً حقيقياً^(٥) في البناء الصرفي، خلافاً للجزء العروضي الذي يعد قالباً رياضياً تختزل فيه كل المسموعات المذكورة إلى تقابل ثنائي مجرد بين الحركة والسكون، دون أي تفريق بين مسموع الفتحة أو الكسرة أو الضمة، أو مسموع الصامت الساكن والألف والياء والواو امتدتا أم سكنتا^(٦).

ونجد الاهتمام النقدي بهذا التعجيب الإيقاعي شبه المسموع واضحاً في حديث قدامة عن الترصيع، حين جعل منه - وهو يعده من نعوت اللفظ - تصيير مقاطع البيت «من جنس واحد في التصريف»^(٧).

(١) اللزوم: ٣٧٧/١.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ١٩٤، وخزانة الحموي: ص ٤٣٣.

(٣) انظر المثل السائر: ١/ ٢٧٨، حيث يسميه ابن الأثير الموازنة.

(٤) المقصود الحروف المتضمنة في: سألتمونيها.

(٥) نقصد بذلك أن صيغة اسم الفاعل من الثلاثي مثلاً إذا كررت تؤدي بالضرورة إلى تكرار الفتحة والألف والكسرة في فاعل كما يتبين من التوضيح الآتي: فاعل = حرف + الفتحة + الألف + حرف + الكسرة + حركة الإعراب.

(٦) نقصد بذلك أن كلمات مثل خارج وفيلق ومنزل وخبرها وزوجها تشترك كلها في كون وزنهما المجرد = حركة + سكون + حركة + حركة = سكون أي: - - - - ، بغض النظر عن كون الحركة فتحة أو غيرها وكون السكون مداً أو غيره.

(٧) نقد الشعر: ص ٣٨ - ٣٩. ومثل له بقول الشاعر: مخش مجش مقبل مدبر معا ... دون تفريق بين التماثل المسجي والتماثل الصرفي، وهو بذلك يخالف المتأخرين الذين يخصون بمصطلح الترصيع ما قوبلت فيه اللفظة بأخرى على وزنهما ورويهما، أي ما كانت المماثلة فيه سجعية وصرفية. وننبه على أننا نستخدم مصطلح ترصيع في كلامنا بالمفهوم الوارد عند قدامة.

وقد بدا اهتمام أبي العلاء النقدي بالمماثلة الصرفية وشبه الصرفية واضحاً في تنبيهه على أن تسكين باء المنادي في «صاحب قوم» دون افتقار الوزن إلى ذلك ليس له من تفسير إلا رغبة الراجز في التعجيب بمماثلة زنة «حب قوم» بزنة «نلعوم»^(١)، وترجيحه رواية: عكوب بضم العين في بيت أبي تمام المذكور^(٢)، حتى يكون الضم «مشاكلاً لضمه الراء في ركوب»^(٣).

وهو يسمي مثل هذا التماثل الصرفي إذا اقترن بالسجع موازاة^(٤)، كما يتبين من قوله مقدماً قراءة التعجيب الصرفي لأحد أبيات أبي تمام على ما سواها: «يُختار فتح الباء من مختبل ليكون موازياً لفتحها في مختبل... ولو كسرت الباء في مختبل لكان كسرهما في مختبل واجباً...»^(٥).

أما منجزه فيمكن عده مرجعاً لكل دارس يريد أن يتتبع الأساليب الممكنة من هذا الضرب، فأشعاره غنية بها وإن كانت لميلها إلى الخفاء لا تبرز للمتلقى بروز الأسجاع المُسمَّعة، وهو خفاء يتفاوت تبعاً لاكتمال التماثل الصرفي أو نقصانه.

ونعد من باب التقارب الصرفي الذي لم يكتمل تماثله، كل توازن صرفي تُغيّر فيه صورة التحريك والتسكين والمد فتنبو الزنات كالمختلفة، كما نجد في مخالفة زنة يفعل لزنة يفعل لورود ميم يسمع مفتوحة بعد ضم راء يطرقي في قوله:

فمرُّ العام لم تطرق أنيساً

بدارهم ولم تسمع نبوحاً^(٦)

(١) المقصود قول الراجز: إذا أعوججت قلت صاحب قوم... في الدو أمثال السفين اليوم. انظر ما تقدم عن المدول التمجيني، ورسالة الغفران: ص ٣٦٩.

(٢) المقصود قوله: مرقت ثوب عكوبها بركوبها ... شرح ديوانه: ٣٤/١. وانظر ما تقدم.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٥/١. وانظر ما تقدم.

(٤) قارن بخرانة الأدب: ص ٤٢٣، حيث يعد الحموي السجع موازياً إذا اتفق الركنان في الوزن الصرفي والروي.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٤٨/١. وفيها بيت الطائي المقصود: بمختبل ساج من الطرف أحور... ومختبل صاف..

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٤.

أو في حلول سكون «كم» محل الف «يا»، وضم «فاء» فعل بعد فتحها في بيت اللزوم:
يا لَهف كم مُدن أملاك غدون فلا

فيه وكم فلوات عدن أمصاراً^(١)

ورغم استقلال الحركات الصرفية في الميزان الصرفي عن حركات الإعراب والبناء، نلاحظ أن المماثلة الصرفية تتأثر إيجاباً أو سلباً بتماثل هذه الأخيرة أو اختلافها، فقد يتم التماثل الصرفي لتشابه حركاته وحروفه اللينة، لكنه يظل رغم ذلك غير مكتمل لاختلاف الحركة الإعرابية (أو حركة البناء)، كما يتبين من المقارنة بين جمعه بين زنات العيش/الفعل والقول/الفعل، وبين هذه الأخيرة في زنة القوم/الفعل، في قوله:

والعيشُ ضدَّ القولِ يحمَدُ طوله

ويذمُّ هادي القومِ في الإكثار^(٢)

فالتماثل الأخير يبدو أوضح نسبياً من الأول لاكتمال التماثل الصرفي والإعرابي فيه، لذا يكون أسرع منه إلى سمع المتلقي وذهنه^(٣).

وشعر الشيخ مليء بما يمكن أن نصفه بالتماثل الصرفي التام المكتمل، ومنه قوله مماثلاً بين فعول وفعل بضم الفاء والآخر في أول الصدر وآخره، فضلاً عن المماثلة بينهما وبين الثبور وزنتها في القافية:

أمورٌ تستخفُّ بها حلولٌ

وما يدري الفتى من الثبور^(٤)

(١) اللزوم: ٥٠٥/١.

(٢) نفسه: ٥٨٧/١.

(٣) المقصود أن هذا النوع من التعجيب - كما أوضحت - يخاطب المتلقي بمسموع الحركات وحروف اللين، ويخاطب ذهنه بالرنّة الصرفية أي القالب الصرفي الذي يكون شبه مجرد من الأصوات.

(٤) اللزوم: ٤٤٣/١. وانظر: ١/ ٣٦١، ٥٢٨، ٦٠٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٩ (النيح/ الحرب) و١٧٩٥: (حديدا/ حريرا) و٢٨٠: (مشرقاً/ مؤذناً).

والغالب على تفعيل التماثل الصرفي في أشعاره أن يكون مشاكلة بين الأبنية المفردة في علاقات ثنائية أو ثلاثية بسيطة، لكنه يختار أحياناً أن تكون هذه الأبنية مركبة متعددة المفردات لتوسيع حقل التماثل وتخصيبه، كما يتبين من مقابلته بين: فاعلٌ/ فاعلٌ/ فاعلٌ، بالخروج من ضمة الإعراب إلى كسرة فالضمة فالكسرة في قوله:

تداعوا فقالوا ناسكٌ وابن ناسكٍ

وما هو إلا ماردٌ وابن ماردٍ^(١)

ومما وصفه البطلبيوسي من ذلك بالكلام «البدیع الحسن الذي يدل على حذق قائله بصناعة الشعر»^(٢)، مقابلته بين عدة أركان صرفية في مماثلة مركبة تامة في مجملها صرفاً ومكتمة إعراباً في قوله:

فوا عجباً كم يدعي الفضل ناقصٌ

ووا أسفاً كم يظهر النقص فاضلٌ

والواضح أن نقصان التماثل بين يَفْعَل ويُفْعِل في يدعي ويظهر، كان فصلاً متعمداً بين الأركان المكتملة لتزداد بروزاً، كما تعتمد إبراز أركان السجع بالمخالفة الإعرابية والبنائية بين القوافي المتوالية في (به/ بُه/ به) في قوله:

آل الفتى كالآل فوق ترابه

وشراجه كسراجه السخار^(٣)

وكما استثمر الشيخ اليتي المباحة والمقاربة في اختيار مواقع التقفية الداخلية استثمرهما في اختيار مواقع مماثلاته الصرفية ونذكر من هذه الاختيارات:

(١) اللزوم: ٣٦٢/١.

(٢) شرحه/ شروح: ص ٥٢٨. وانظر البيت المقصود في نفس الصفحة.

(٣) اللزوم: ٥٩٢/١.

١ - بداية الصدر مع توالي الركنين كقوله:

في حياة كخيال طارق

شغل الفكر وخلاك ومـ^(١)

٢ - آخر الصدر مع توالي الركنين كقوله:

يجل الملك عن نظم ونثر

وعن خبر تحدثه باثر^(٢)

٣ - أول الصدر وآخره في مثل قوله:

حوائج نفس كالغواني قصائر

وحاجات غيري كالنساء الردائد^(٣)

٤ - أول الصدر وأول العجز في مثل قوله:

وهموم الفت مقمورها

وسرور أبه حين قمر^(٤)

٥ - آخر الصدر وآخر العجز في مثل قوله:

غير أنني لبست منها حديدًا

واستجادت من اللباس حريرا^(٥)

٦ - آخر الصدر وأول العجز كقوله:

وما يأتيك ما تهوى بضرب

وطعن في صدور الخيل نثر^(٦)

(١) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٢) نفسه: ٥٥٢/١. وانظر قوله في: ٦١٨/١: له أثر كجروح السيوف.

(٣) اللزوم: ٣٦١/١. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٨٥٢ (مضافه/ مضافه).

(٤) اللزوم: ٦٠٩/١. وانظر المسقط/ شروح: ص ٢٨٧ (أخمل/ أقتري).

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٥. وانظر اللزوم: ٦٢٨/١ (شاعر/ راجز).

(٦) اللزوم: ٥٤٩/١.

٧ - آخر الصدر مع اقتسام العجز والصدر للركن الثاني في مثل قوله:

عمدتها نواقر الخبج في الحر

بِ فما إن رزان منها نقيرا^(١)

٨ - قبل موضع القافية في الصدر والعجز كقوله:

وهم زعيمهم إنهاب مال

حرام الذهب أو إجلال فرج^(٢)

٩ - آخر العجز مع توالي الركنين كقوله:

حياة مرة وردى ذعاف

كأنما منه في مدّ وجزر^(٣)

١٠ - حشو الصدر أو العجز مع توالٍ كقوله:

وما برحت في الصدر للضغن أنؤر

عجبت لها لم تشتعل في صداره^(٤)

١١ - النصف الأول من الصدر والثاني من العجز في بناء مركب كقوله:

وهو اجز الأيام يسلب حرها

ما أودعته نواهب الأسحار^(٥)

١٢ - حشو الصدر مع توالي ركنين آخرين في آخر العجز كقوله:

لقد عجبوا لأهل البيت لما

أتاهم علمهم في مسك جفر^(٦)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٩.

(٢) اللزوم: ٢٧٣/١. وانظر سقط الرند/ شروح: ص ٢٦٤ (لم تطرق/ لم تسمع).

(٣) اللزوم: ٥٥٠/١. وانظر: ٥٥٢/١ (قل/ كثر).

(٤) نفسه: ٥٢٨/١.

(٥) نفسه: ٥٩٢/١.

(٦) نفسه: ٥٥٣/١.

وقد يوسع الشيخ حقل المماثلة الصرفية فينقل بعض أركانها إلى خارج البيت
لتصبح موزعة بين حشو العجز وأول الصدر اللاحق، وذلك في مثل قوله:

إن كَفِّي لا تحلب الخُلف لكن
تحلب الساق مشرقاً مستطيراً
مؤنّذا هالكه بالنايا
هالكه مبشراً ونذيراً^(١)

أو بين أول الصدرين المتوالين، كقوله مقرباً بينهما بمماثلة أخرى داخل البيت الأول:

والعيش ضدّ القول يُحمد طوله
ويذمُّ هادي القوم في الإكثارِ
والسيل إن بعثَ النبات من الثرى
فله يحظر كسبي الآثار^(٢)

وقد يوزعها بين آخر الصدرين كقوله:

أرى فلحاً ما زال بالخلق دائراً
له خبرٌ عنا يسان ويخبأ
فلا تطلب الدنيا وإن كنت ناشئاً
فإنّي عنها بالأخلاء أربأ^(٣)

وقد يزيد الحقل اتساعاً فيصبح التماثل موزعاً على أكثر من بيتين، كقوله في آخر
ثلاثة صدور متتالية متحولاً فيها من المماثلة السجعية الناقصة إلى المماثلة الصرفية:

وكيف أروم منك جميلٌ فعلٍ
إذا أيقنت أني غير جاز

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٩ - ١٨١٠.

(٢) اللزوم: ٥٨٧/١، وانظر: ٦٢٥/١ (والخلق/ والملك).

(٣) نفسه: ٤٦/١. وانظر: ٦١٨/١ (الفساد/ السباع).

وليس على الحقائق كل قولي

ولك، فيه أصناف المجاز

لعل الرافدين ونيل مصر

يحرن فينتقلن إلى الحجاز^(١)

ويفهم من كلام الحموي^(٢) أن التماثلات الصرفية تسمى مناسبة ناقصة إذا تباعدت أركانها ومماثلة إذا توالى.

وتشترك دواوين الشيخ الثلاثة كلها في كونها غنية بهذا النوع من التعجيب لخفائه وبعده عن التكلف، لكن الملاحظ أن حظ اللزوم منه كان أوفر لأنها كانت لديه - كما أوضحت - متناً لتجريب كل أساليب الزخرفة البديعية، ما سهل منها فخفي كهذا الفن، وما تكلف فظهر كالجناس وغيره.

III - تفعيل الإيقاع العروضي: يقوم هذا التعجيب على تطويع نهايات الأجزاء العرضية في بعض الأبيات لتصبح موازية لنهايات الوحدات المعجمية أو بعضها، فالإيقاع العروضي بناء رياضي مجرد يدرك منه المتلقي نهجاً زمن تراكم الأصوات المتحركة والساكنة واللينه دون مسموعها، إلا أن تتطابق أجزاءه مع أجزاء الكلام فيستعير منها أصواتها، ليصبح شبه مسموع في سلسلة إنشاد تكون فيها الرسالة الكلامية كلاً أو بعضاً هي نفسها الرسالة الإيقاعية، كما يتبين من مثل قول الشيخ:

لها خـدمٌ وأقـرطـةٌ ووشـح

وأسـورةٌ ثـقـائلٌ إن وزنه^(٣)

فالمقارنة بين حدود أجزاء الكلام والأجزاء العرضية يكشف عن أنها تشترك في نهايات متطابقة يوضحها الجدول:

(١) اللزوم: ٦٣٠/١.

(٢) خرائته: ص ٣٧١. وانظر: ص ١٦٨، وشرح الكافية: ص ١٩٥ و ١٤١.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٤.

عناصر الكلام:	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن = نهاية
الأجزاء العروضية:	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	ن = نهاية
	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن = نهاية

ولا يظهر هذا الاشتراك في النهايات إلا إذا قصد الشاعر إلى التعجيبيّة، لأن الأصل في النظم استقلال نهايات البناء العروضي عن نهايات عناصر البناء النحوي الدلالي وعدم تطابقهما، كما يتبين من اختلافها في قول الشيخ:

ولا خيرَ في من ليسَ يبسطُ شكرهُ
على القلِّ إن الخيرَ ناقته بسطُ^(١)

فإذا حقق المنشد نهايات عناصر الكلام بالوقوف القصير عليها غاب الإيقاع العروضي واختفت نهايات الأجزاء لتفككها، كما يتضح من اقتراح الوقف عند النهايات الدلالية الآتية:

ن = نهاية	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
عناصر الكلام:	ولا خير	في من	ليس يبسط	شكره	على القل	إن الخير	ناقته	بسط	ن
الأجزاء العروضية:	مفاعلتن م	فَاعِي	لن + مفعول م	فَاعِلن	مفعولن م	فَاعِلن م	مفعولن م	مفعولن م	ن
ب = بداية	ن		ن ب ن ب	ن	ن ب ن ب	ن ب ن ب	ن ب ن ب	ن ب ن ب	ن

وإذا حقق النهايات العروضية بالوقوف عند نهاية كل جزء تفككت عناصر الكلام وتداخلت حروف الوحدات المعجمية فأصبحت النهايات الدلالية ضائعة وسط تراكم حرفي غير دال:

ب - بداية	ن	ن ب ن ب	ن ب	ن ب ن ب	ن ب	ن ب	ن ب	ن ب	ن ب
عناصر الكلام:	ولا خير	حرفي من ليد	س يبسط	ط شكره	على القل	ل إن الخير	ر ناق	ته بسط	ن ب ن ب
الأجزاء العروضية:	مفعولن	مفاعيلن	مفعول	مفاعلتن	مفعولن	مفاعيلن	مفعول	مفاعيلن	ن ب ن ب
ن = نهاية	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن ب ن ب

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٥٥ .

وإلى هذا التعارض بين البنائين النحوي الدلالي والعروضي يشير الشيخ بقوله:

مفانيه محيالات المعاني

كبيت الشعر فُطِعَ بالعروض^(١)

ويبدو من خلال حصر احتمالات التطابق بين نهايات كل بناء أن مجال التنوع في هذا الحقل من التعجيب ضيق ومحدود، لأن الشاعر لا يخرج فيه عن الاختيارات الممكنة الآتية:

١ - إيقاع التجزئة المشتركة عند نهاية الوحدة العروضية المركبة من جزأين كوحدي الطويل والبسيط، ومنه قول الشيخ في الدرعيات:

إذا نشرت فاضت/ وإن طويت أزت

كانك أدرجت السراب على الأكـم^(٢)

٢ - إيقاعها عند نهاية كل واحد من جزئي الوحدة المركبة، كقوله:

فمـني تقصـيرٌ ومـنك تفضـلٌ

بعـذرٍ/ فلا حمـد/ علي/ ولا ذم^(٣)

٣ - إيقاعها عند نهاية الوحدة العروضية البسيطة ذات الجزء الوحيد في الأوزان السداسية والمتقارب، كقوله:

في حـياةٍ/ كـخيـالٍ/ طـارقٍ

شـفل الفـكر وخـلاك ومـر^(٤)

٤ - تجزئة البيت كله كقوله:

فما كنت/ من الرهـط

يـعـدون/ مقابـلا^(٥)

(١) اللزوم: ٩٣/٢.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٠.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٥٩.

(٤) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٥) اللزوم: ٣٠٤/٢. وانظر: ٦٠٨/٢: قد ذهب/ عادهم و/ جرحهم... وهم على/ ما عهدت/ ما انتبهوا.

٥ - تجزئة الصدر دون العجز كقوله:

وأخو الحجى/ في أمره/ متحيزُ

جمع التجارب عمره المتفريق^(١)

٦ - تجزئة العجز دون الصدر كقوله:

ظلموا كدائرةٍ تحوّل بعضها

من بعضها/ فجميعها/ معكوس^(٢)

٧ تجزئة الصدر وبعض العجز كقوله:

يا أمة/ ما لها/ عقول

وفقد الباب بها/ دهاها^(٣)

٨ - تجزئة العجز وبعض الصدر كقوله:

حكم الربُّ لبيدٍ/ فاستوى

وهالال/ مستجد/ فانأطر^(٤)

٩ - الاكتفاء بتجزئة محدودة مرة واحدة داخل كل شطر، كقوله:

كم أردنا/ ذاك الزمان بمدحٍ

فشغلنا/ بذمّ هذا الزمان^(٥)

(١) اللزوم: ١٨٥/٢. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٨٧، حيث قوله في الصدرين: شجا ركبا/ وأفراسا/ وإيلا. و: بها كانت/ جياهم/ مهارا ... والدريعات/ شروح: ص ٢٠٢، حيث قوله في الصدرين: ولم يترك/ أبوه سوى/ قناة.. و: فإني قد/ كبرت وما/ كتاب...

(٢) اللزوم: ٣٢/٢. وانظر: ٥٨٤/١، ٥٨٤/٢.

(٣) نفسه: ٦٢٠/٢.

(٤) نفسه: ٦٠٨/١. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٥٨٦ (كانها في نضار ذائبٍ سبعت... واستنقذت بعد أن أشفيت على الفرق).

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٨.

١٠ - الاكتفاء بالتجزئة مرة واحدة فقط في البيت كله، وهو ما يجعلها شاحبة

لضيق حقلها، كقوله:

وتسوف رائحة الخزامى أينقى

فتقودها/ نلأ بغير خزائم^(١)

والملاحظ أن الصورة ما قبل الأخيرة تعد أضيق صور التجزئة العروضية المقصودة لتناسب موقعي ركنيها، أما الصورة الأخيرة فناثراً ما تأتي في شعره، والراجع أنها تأتي اتفاقاً.

ولا ننكر أن التجزئة قد تكون في بعض الأبيات عفوية غير مقصودة لسهولة وقوعها في بعض الأوزان كالطويل والكامل، لكن الغالب أن يكون مجيئها العفوي مقصوراً على ما ضاقت حقوله منها، أما ما اجتمع منها مع الترصيع السجعي والصرفي، أو اتسع فتعددت مواقعها وتناسبت، فالقصد إلى التعجيب به يكون هو الأصل.

ومن مظاهر التناسب في التجزئة وقوعها في عجز البيت وصدرالذي يليه وعجزه كقوله:

أرى حيوان الأرض يرهبُ حتفه

ويفزعه رعد/ ويطمعه برق

فيا طائر ائمني/ ويا ظبي لا تخفُ

شذاي فما بيني/ وبينكما فرق^(٢)

ووقوعها في الصدرين والعجزين في بيتين متتاليين، كقوله:

وقد ينمي/ كبيرٌ من/ صغيرٍ

وينبت من/ نوى القسب/ اللبانُ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨٥.

(٢) اللزوم: ١٧٥/٢.

وعنت في/ سماء بني/ عدي

نجوم ما/ يغنيها/ عنان^(١)

إن اختيار مسلك واحد من هذه المسالك الترصيعية^(٢) الثلاثة يكون كافياً إذا أراد الشاعر لتعجيبه النغمي الإيقاعي أن يكون ذا بعد أحادي تميل فيه الصنعة إلى الخفاء، أما ما أراد له أن يكون بيتاً صريحاً مكثف الصنعة لا يخطئه سمع المتلقي وزنه، فإن المزج فيه بين هذه المسالك أو بعضها يكون سبيله إلى ذلك، لأن تفاعلها يكسبها تأثيراً موسيقياً قوياً يكسر رتابة الإنشاد، فيعيد شد الأسماع إلى الشعر المُشد إذا ما أصابها ملل فانصرفت عنه، وهذا التفاعل الترصيعي هو ما أغرى النقاد البديعيين فاجتهدوا في تتبع أساليبه وتسميتها^(٣).

IV - التفاعل: يسمح المزج بين المسالك السابقة بتوليد أربعة أنواع ممكنة من العلاقات المركبة، ثلاثة منها ثنائية هي التعجيب السجعي الصرفي، والسجعي العروضي، والصرفي والعروضي، وأخرى ثلاثية هي التعجيب السجعي الصرفي العروضي.

ولم تخل أشعار القدماء من هذه الأساليب الترصيعية المركبة كما نبه على ذلك قدامة^(٤)، لكن الغالب على ورودها فيها التلقائية والعفوية، لبعد عصرهم عن عصور الزخرفة الشعرية التي أصبح فيها القصد إلى التصنيع أصلاً جديداً في صناعة الشعر، نتيجة لإعجاب المحدثين بتأثيرها الموسيقي الجلي في البناء الشعري، وهو ما يفسر كثرتها في أشعار أبي العلاء.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٩٥ - ١٩٦.

(٢) أي السجعي والصرفي والعروضي.

(٣) انظر من هذه الأبواب البديعية: التصريح والتشطير والترصيع والموازنة والتجربة والتسجيع والمماثلة والتصميت. شرح الكافية: ص ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦٦، ١٧٣، ٤٢٢، ٤٣٥، ٤٢٣، ٣٧٠.

(٤) نقد الشعر: ص ٣٨.

ويبدو من حرص المحدثين على صوغها مجتمعة في بناء واحد أنهم كانوا يتخذونها أحياناً سبيلاً إلى إظهار الحنق بأساليب الصنعة، والقدرة على تطويع فنونها لتجميعها في جملة شعرية واحدة مشتركة بينها.

وقد أظهر الشيخ ضمنياً هذا الحنق فمزج في بعض أشعاره - وفي اللزوم على الأخص - بين المسالك الثلاثة، لكنه بدا أميل إلى استثمار الصياغة الثنائية في أشعاره المجودة لإحساسه بغريزته الشعرية أنها الأنسب للانسجام الذي كان تباينه الشعري يفرضه عليه^(١).

١ - المماثلة السجعية الصرفية: وهي أكثر الصور المركبة وقوعاً في شعره، لسهولة الجمع فيها بين مسموع الرويات وإيقاع الأبنية الصرفية شبه المسموعة، ويكون التفاعل فيها تفاعل اشتراك إذا كان ركننا السجع هما نفسيهما ركني المماثلة الصرفية، كقوله:

إذا ما نعامُ الجوّ زفَّ حسبتها

من الدو خيطان النعام المفزع^(٢)

أو تفاعل تجاور في البيت بين عدة أركان يستقل كل اثنين منها بتماثلهما السجعي أو الصرفي، كقوله:

تعد سراب القيقظ والصيف والضحى

وجنح الدجى لو أنه كان جارياً^(٣)

وقد يتكامل الاشتراك والتجاور في نفس البيت فيقتسمان جملة الشعرية، كقوله:

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني، وانظر إشارة الحموي إلى أن الصنعة تظل بالانسجام وتؤدي إلى العقادة. خرائته: ص ٢٠.

(٢) سقط الرند/ شروح: ص ١٥٢٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤١ (المأذني/ الأذني). وانظر اللزوم: ٥١٠/١ (ملكوا/ سلخوا). ونظر: ١٨٨/٢ (المهابط/ المفابط).

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤.

محصى الجرائم فَعَالِ العِظَائِمُ نَصْد

حِصَارِ الهَضَائِمِ جَانِ غَيْرِ ظَالِمٍ^(١)

ويجمع الشيخ في هذا المسلك بين البساطة والتركيب، فيأتي ببعض صوره
بسيطة كقوله:

رَمَاكَ اللّهُ مِنْ نَوَاقٍ بِرُوقٍ

مِنْ السَّنَوَاتِ تَتَكَكُّ الْإِفَالَا^(٢)

كما يأتي ببعضها الآخر مركبة كقوله:

وَمَا أَهْلَ التَّحْنُوقِ وَالتَّحْلِي

إِلَى أَهْلِ التَّحْلُوقِ وَالتَّحْنِي^(٣)

وتختلف وتيرة التردد باختلاف عدد الأركان التي تبنى عليها تعجيباته السجعية
الصرفية، والغالب على بنائها أن يكون ثنائي الأركان، لكنه يوسع الحيز أحياناً فيبنيها
على أكثر من ذلك كقوله في الدرعيات:

وَالْمَرْءُ يَحْتَالُ وَيَفْتَالُ مَا

عَاشَ وَيَأْتَالُ بِقَصْدٍ وَمِيلٍ^(٤)

وتشتغل اليتا المقاربة والمباعدة كشأنهما في المسالك المستقلة، فتتوالى الأركان
كما توالى في قوله:

سَلِيلُ النَّارِ دَقٌّ وَرَقٌّ حَتَّى

كَأَنَّ أَبَاهُ أَوْرَثَهُ السَّلَالَا^(٥)

(١) اللزوم: ٤٥٨/٢. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١ (أرى أم دغر أخت هجر ولا أرى ..).

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٣٣.

(٣) اللزوم: ٥٦٢/٢.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٠. وانظر ص: ١٧١٦ (الوغى/ اللطى/ الطبقى).

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٩٨. وانظر: ص ١٥٣ (هموا فأموا فلما شارفوا وقتفوا ...).

أو تتباعد مع اختلاف في نسبة التباعد كما نجد في قوله:

وهجيرة كالهجر موج سرابها

كالبحر ليس لئانها من طحلب^(١)

وقد تزيد المبالغة الأفقية فتجاوز نهاية البيت إلى البيت اللاحق، لتصبح شبه مقاربة عمودية يُحدث بها الشاعر تناسباً موقعياً يجعل الركنين عمودياً كالمقاربتين، ليجي كل واحد منهما في نفس المكان من بيته، كما يتبين من قوله منتقلاً من المبالغة الأفقية (الجو/ الدو) إلى شبه مقاربة عمودية (سحما/ شما).

فانقسم ما طيور الجو سحما

كهناً ولا نعام الدو روحا

ودون لقائك الهضبات شما

ثفوت الطرف والغلوات فيحا^(٢)

وفي هذا التوزيع المحكم ما يؤكد أن المواقع التي يختارها الشاعر لأركان هذا التعجيب ليست في حقيقتها - كما أوضحت من قبل - إلا أوجها موقعية لآليتي المبالغة والمقاربة بين الأركان.

وتتعدد هذه الأوجه متأثرة بمدى تقلص الحيز الفاصل بينها أو اتساعه، فتظهر متوالية أو غير متوالية، بسيطة أو مركبة، ثنائية أو متعددة في أول الصدر^(٣)، أو آخره^(٤)، أو أوله وآخره^(٥)، أو أوله وأول العجز^(٦)، أو في الصدر كله^(٧)، أو في كل

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٢. وانظر: ص ١٥٢٣ (ناج/ دايج/ تاج).

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٢٦٥ - ٢٦٧.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ٣١١ (يكنن/ يردن)، ١٧٤١ (الماضي/ الآذي)، ١٧٨٧ (الأضأة/ المنفضأة)، واللزوم: ٣٧٨/١.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٥ (كلفتها جدلية رملية)، واللزوم: ٣٧٣/١.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٥٢ (ضافية/ صافية).

(٦) اللزوم: ٦٠٩/١، ٢٤/٢، ١٨٨، ٢٠٨.

(٧) نفسه: ١٨٨/١.

الصدر ونصف العجز^(١)، أو آخر نصف الصدر وأول نصف العجز^(٢)، أو حشو الصدر^(٣)، أو حشو الصدر وأول العجز^(٤)، وحشويهما^(٥)، أو أول الصدرين^(٦)، أو آخرهما^(٧)، أو في ما سوى ذلك من المواقع التي يكشف عنها التتبع^(٨)، كقوله مختاراً أول العجز وأول الصدر اللاحق:

وَتَدِيرُ الْأَوْطَانِ حُبَّ وَطَانِ
فُنِصَّ الْحَمَامُ عَلَى الْغُصُونِ الْمُيَّدِ
ظَلَمَ الْأَنَامُ فَنَاصَ بِبَيْدِكَ مَفْرَدًا
حَتَّى تَعْدَ مِنَ الرِّجَالِ الْبُيُودِ^(٩)

ويعتبر الخفاء والوضوح طرفين متقابلين يحرك بينهما الشيخ - كشأنه في المسالك المستقلة - أساليب التعجيب السجعي الصرفي ليزيدها قوة وجلاء أو يقلل من قوة تأثرها، فقد يختار أن يميل نحو الخفاء بالنقصان من قوة التماثل الصرفي بتغيير الحركات أو أحد حروف الزيادة كقوله:

الدَّهْرُ يُزَبِّقُ مِنْ حَوَاهِ كَانَهُمْ
شَعْرٌ يَغِيرُ فَهُوَ أَحْمَرُ أَرْبَقُ
وَالْبَهْمُ يُزَبِّقُ وَالْأَنَامُ بِهَائِمَ
أَبْدًا تَقِيدُ بِالْقَضَاءِ وَتُزَبِّقُ^(١٠)

(١) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٤٠ (يعتال/ يفتال/ يأتال)، واللزوم: ٥٧٣/١.

(٢) الدرعايات/ شروح: ص ١٩١٤.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٩٧١، واللزوم: ١٨٨/٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٩ و ١٨١٠.

(٥) نفسه/ نفسه، ص ١٧٧٠ (السخل/ التخل).

(٦) اللزوم: ١٨٧/٢، ٢٤٩.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٥ - ٢٦٧، حيث (سحما/ شما) هي آخر الصدرين المتواليين.

(٨) نفسه/ نفسه: ص ٩٨ (مق/ رق)، ٢١٦ (اليمنى/ اليسرى)، ٢٥٤ (الركض/ المحض)، ١٥٢٩ (الجو/ الدو)،

١٧١٦ (الوغى/ اللظى/ الطبقى)، ١٩٣٢، ١٩٧٦، ٢٠٠٠، واللزوم: ١/٥٧٥، ٦٠٥، ١٨٨/٢.

(٩) اللزوم: ٣٩٠/١.

(١٠) نفسه: ١٨٧/٢. وانظر: ٢٤/٢: الجسم كالصقر.

أو بالنقصان من قوة التماثل السجعي بتغيير الحركة الإعرابية كقوله:

ريـع الـبـيـبُ من المـشـيـبِ لـأنـه

ما زال يؤنن بانتقال جوار^(١)

وقد يجمع بين النقصان الجلي من قوة السجع والنقصان الخفي من قوة التماثل الصرفي في جملة شعرية واحدة، فيكون ذلك اختياراً وسطاً راجعاً نحو الخفاء، كقوله مغيراً حركة الإعراب (النسور/ الوكور) وترتيب حروف الزيادة (فواعل/ مفاعل)، مع النظر السجعي إلى روي القافية بلزوم الرأء رويًا في كل الأركان:

تلك النسورُ من الوكورِ طوائر

ومقادر من فوقهن طواري^(٢)

وحين يختار الشيخ أن يميل بهذه الأساليب نحو الوضوح وقوة التأثير يسلك مسلك التلوين والتوليد والتكثيف، فيلون تعجيبيتها السجعية الصرفية بتعجيبيه أخرى كالمجانسة في مثل قوله في السقط:

وخلة الضرب لا تبقي له خلا

وحلة الحرب ذات السرد والحلق

فخلة (الضرب مع «خللاً» تجنيس، ومع «حلة» تجنيس الخط، ومع «حلة الحرب» ترصيع)^(٣).

وقد يولد المماثلة السجعية من الصرفية، والصرفية من السجعية في نفس البناء، متخذاً التكرار سبيلاً إلى ذلك كقوله:

يُفنى ولا يَفنى ويَبلى ولا

يَبلى ويأتي برخاء وويل^(٤)

(١) اللزوم: ٥٧٣/١. وانظر: ٥٧٥/١: هفت الجبال من الرجال بمسجد.

(٢) نفسه: ٥٧٣/١.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٦. وانظر نفس الشرح: ص ١٥٣٠. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

وإذا جمع في البيت بين تعدد الأركان المائلة، وبين اشتراكها وتجاورها واكتمال تماثل بعضها سجعاً وصرفاً، ونظرت التقفية الداخلية إلى الروي في آخر البيت، دل ذلك على أن التكثيف السجعي هو المسلك الذي اختاره لتقوية أثر التعجيب كما نجد في قوله:

ألفى صلاة العصر محققاً

ورمى وراء الظهر بالظهر^(١)

ولم يخف على القدماء حذقه وبراعته في إيقاع المائثات السجعية الصرفية، لذا نجدهم ينبهون عليها باعتبارها من محاسن شعره المتعددة، رغم أنها لا تشبه في كثافتها ووضوحها الأمثلة التي مثل بها البديعيون للتسجيع والتجزئة والتسميط والموازنة والتشطير والترصيع^(٢).

ومما نبهوا على حسنه رغم خفائه قوله:

كان الركض أبدى المحض منه

فمَجُّ لبانه لبناً صريحاً

فالمصرع الأول «يحتوي على تسجيع مليح...»^(٣) يقابل حسن الجناس في المصراع الثاني كما أوضح ذلك الخوارزمي.

٢ - المائلة السجعية العروضية: ونقصد بها الصياغة المركبة التي تحل فيها التجزئة العروضية محل المائلة الصرفية في التفاعل مع المائلة السجعية، ويكون التفاعل فيها كسابقتها تفاعل اشتراك تتوحد فيه النهايتان التسجيعية والعروضية كقوله:

ديارهم/ بهم تسري/ وتجري

إذا شأؤوا/ مفاراً أو/ طراداً^(٤)

(١) اللوزم: ٥٩٦/١. وانظر قوله في: ٤٨٠/٢: محصي الجرائم فعال العظم نصار الهضائم جار غير ظلام.

(٢) انظر الأبواب المذكورة وغيرها في شرح الكافية للحلي، وخرانة الحموي.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٢٥٥. وانظر بيت السقط في: ص ٢٥٤.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٧٩٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩ (وائل/ موائل)، و١٧٥١.

أو تفاعل تجاور تستقل فيه النهاية السجعية عن النهاية العروضية مع اجتماعهما في جملة شعرية واحدة كقوله:

هنا من / غريب أو / قريب

كلا وصفيه حق لا قري^(١)

وقد يتكامل الاشتراك والتجاور في بيت واحد، فيكون التفاعل فيه ذا وجهين متكاملين كقوله:

غلت و / اغالت ثم غالت / وأوحشت

وحشت / وحاشت واستمالت / وملت^(٢)

وتتنوع النهايات التي يختارها الشيخ لتجزئته السجعية في هذه المماثلة بتنوع الوحدات العروضية التي يبينها عليها، فتكون ذات صورة واحدة عندما يكون الوزن سداسياً أو ثنائياً بسيطاً، كقوله مجزئاً ومسجعاً بعض وحدات الوافر:

فمن سيف / ومن رمح / وسهم

ونصل أرهقوه ونزبوه^(٣)

أو تتعدد صورها إذا كانت الوحدة مركبة من جزأين متكاملين في الطويل والبسيط، فتكون التجزئة المشتركة آخر ثانيهما كما نجد في قوله:

فؤادك خفاق / وبرقك خافق

وأعياك في الدنيا / خليل موافق^(٤)

أو آخر أولهما كما نجد في قوله:

(١) سقط الزند / شرح: ص ١٣٢٨ . وانظر الدرعيات / شرح: ص ١٧٥٢ (من أنجم الدرعاء أو ...).

(٢) اللزوم: ١ / ٢٢١ .

(٣) نفسه: ٢ / ٦٠٤ .

(٤) نفسه: ٢ / ١٧٨ .

أزالته/ وزلت بالفتى عن مقامه

وحلّت/ فلما أحكم العقد حلّت^(١)

أو تكون آخر كل واحد منهما كما نجد في قوله:

فالرزق يهتف يا/ إنس اعملوا/ وكلوا

يا أيها الظبي ردّ/ يا طائر التقط^(٢)

وتختلف كثافة التجزئة السجعية العروضية باختلاف عدد الأركان التي يأتي بها الشيخ في البيت، فتكون ثنائية كما نجد في البيت السابق، أو تزيد على ذلك كما يتبين من قوله:

مها نقاء لا مها/ في نقا

ربين في/ ظل قنا/ أو ربين^(٣)

وتتأثر المواقع التي يختارها لأركان التجزئة السجعية العروضية داخل البيت أو الأبيات بمدى كثرة الكلمات الفاصلة بينها أو قلتها، فقد تكون هذه الكلمات معدومة فتتوالى في البيت كله^(٤) أو في حيز محدود منه^(٥)، أو تتباعد فيه تباعدًا يكون أحيانًا متناسبًا إذا تعمد أن يختار لها مواقع متعادلة بجعل طرفيها أول الصدر وأول العجز ينظران إلى وسط إيقاعي سجعي مشترك بينهما^(٦)، أو يجعلهما في وسطيهما كقوله:

فلم تترك/ لجارية/ شراؤا

ولم تترك/ لعادية/ بداد^(٧)

(١) اللزوم: ٢٢١/١.

(٢) نفسه: ١٠٧/٢.

(٣) نفسه: ٥٨٤/٢. وانظر البيت السابق (اللزوم: ٢٢١/١): غلت وأغالت ثم غالت وأوحشت.

(٤) كقوله: غلت وأغالت ... البيت انظر ما تقدم.

(٥) كقوله: فالرزق يهتف يا إنس اعملوا/ وكلوا ... انظر ما تقدم.

(٦) انظر في البيت السابق مواقع: مها/ نقا/ قنا.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٩٧.

أو بتوزيعهما على البيت كله كقوله:

سبرية/ في مسَّها/ بحرية

بمياهاها/ شمسية/ بشعاعها^(١)

٣ - المماثلة الصرفية العروضية: وهي مماثلة تميل نحو الخفاء لاختفاء السجع

منها، واكتفاء الشاعر فيها بالتجزئة العروضية المقترنة بالتمائل الصرفي، كقوله:

والعقل يعجب للمشروع تمجس

وتحنُّف/ وتهوُّد/ وتنصر^(٢)

ويأتي بها الشيخ كسابقتها في نهاية الوحدة العروضية البسيطة كوحدة المتقارب

في قوله:

ولكن/ قتاد/ عديم الجناة

كثير الأداة/ أبى غير شر^(٣)

أو في نهاية ما ركب من جزأين كوحدة الطويل في قوله:

تمناه إنسي/ وأعيس بازل

واسحم طيار/ وأعقر كانس^(٤)

وقد تأتي في نهاية كل جزء كقوله:

سماحك مجهول/ ونحلك واضح

ومجدك ضاوي وجسمك حابر^(٥)

(١) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٧٧.

(٢) اللزوم: ٥٦٧/١.

(٣) نفسه: ٦١٤/١.

(٤) الدرعايات/ شروح: ص ١٩٧١.

(٥) اللزوم: ٤٢١/١.

أو نهاية جزئها الأول فقط. وتختلف وتيرة التردد تبعاً لعدد الأركان التي تبنى عليها المماثلة فتكون ثنائية وثلاثية ورباعية كقوله مثنيًا:

رب خفض/ أتاك من بعد باسا

ء وبؤس/ لقيته غب خفض^(١)

وقد تستغرق التجزئة البيت كله فتكون سداسية في مثل قوله:

فكوارب/ وزوارع/ وكوافر

وحواصد/ وجوامع/ وبوائس^(٢)

ويعتبر هذا البيت نموذجًا لكثافة المماثلة الصرفية العروضية وقوة تأثيرها، لتقارب الأركان وتواليها في البيت كله، ولتناسبها واكتمال تماثلها صرفًا وإعرابًا.

والملاحظ أن الشيخ قد اختار أن يعوض مسموع السجع الغائب في جل المماثلات الصرفية العروضية السابقة بالمقاربة بين أركانها - وهو الاختيار الغالب فيها - لتعويض غياب المسموع السجعي بالتقارب الموقعي داخل البيت، فرارًا من الشحوب الموسيقي الذي تحدثه المباعدة بينها.

وقد يختار الشيخ أحيانًا أن يباعد بينها، لكن الغالب أن يأتي ذلك مقترنًا بتناسب موقعي يولد إيقاعًا لا يخفى عن المتلقي، كما يتبين من قوله مختارًا وسطي الصدر والعجز:

ومن الرزيلة عاهرٌ متوهمٌ

في الناسكين وناسكٌ في العهر^(٣)

فالمناسبة مكافئ موقعي مقصود تعمد الشاعر أن يقلل به تأثير المباعدة، وهي طريقة تقوم على جعل الأركان المتلونة بخفائها ووضوحها أسلوبًا يزداد به الركن قوة

(١) اللزوم: ٩٥/٢.

(٢) نفسه: ٣١/٢.

(٣) نفسه: ٥٦٦/١.

لدى المتلقي، بقياسه إلى الآخر الخفي الذي يصاحبه، كما يتبين من تلويحه حركات بعض الأبنية الصرفية مع احتفاظه بالتماثل كاملاً بين ما بني منها على «فاعل»:

سماحك مجهولٌ ونحلك واضحٌ

ومجدك ضاوي وجسمك حابر^(١)

سماحك مجهولٌ وفُعلُك فاعلٌ

وفُعلُك فاعلٌ وفُعلُك فاعلٌ

٤ - المماثلة السجعية الصرفية العروضية: وهي الصياغة الوحيدة التي تأتي فيها التعجيبيات الثلاثة السابقة متفاعلة في نفس البناء الشعري، ويبدو الحيز الذي تشغله متفاعلة فيه في شعر الشيخ ضيقاً - كما أوضحت من قبل - بالقياس إلى ما شغلته سابقتها المفردة والثنائية، رغم أن هذا النوع يعتبر لاكتمال عناصره الوجه البديعي الذي ولع به المحدثون ومثل به البديعيون للفنون الترصيعية المختلفة.

وتقوم هذه المماثلة الثلاثية على جمع تعجيبياتها المستقلة في بناء واحد، لتتفاعل فيه فنياً تفاعلاً قد يكون اشتراكاً إذا تطابقت الأوجه التعجيبيية السجعية/ الصرفية/ العروضية في نفس الركن، كقوله:

كلفتها/ جدلية/ رملية

نضبت فلم تلحق بأهل التنضب^(٢)

أو تجاوزاً إذا اجتمعت أركانها كلاً أو بعضاً في جملة شعرية واحدة كقوله:

أرى حيوان الأرض يرهب حثفه

ويفزعه رعداً ويطمعه برق^(٣)

(١) انظر اللزوم: ٤٢١/١. وانظر البيت في الأمثلة السابقة لتبين موقع المماثلة.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١١٣٥.

(٣) اللزوم: ١٧٥/٢.

وقد يجتمع الاشتراك والتجاور في نفس البناء الشعري فيتكاملان كما تكاملاً في قوله:

وهي الحوادث عوْذُ/ وِواقِحُ

وشوائِلُ/ وحوائِلُ وعِشار^(١)

تجاور صرفي عروضي اشتراك ثلاثي.

وتعتبر نهاية الوحدة العروضية - اشتركت الأركان أم تجاورت - إعلاناً عن استيفاء حيز التعجيب الثلاثي، سواء كانت بسيطة كوحدة الكامل في قوله:

متجلداً أو خلتة متبلداً

لا دمع فيه بفادح يتفرق^(٢)

أم مركبة من جزأين ثانيهما هو الركن، كوحدة الطويل في قوله:

وجهك لم يسفر ونارك لم تنز

ورمحك لم يعتر وكفك لم تهم^(٣)

أو الركن أولهما كما نجد في قوله:

وصابوا على عاف وأبوا إلى رضى

وجابوا إلى علياء نازحة خرقا^(٤)

ويسلك الشيخ في بناء هذا النوع من التعجيب مسلكاً يتحرك فيه فنياً بين طرفين متقابلين يحددان عدد مجموعات الأركان التي يبينه منها^(٥)، وأقصد طرفي البساطة والتركيب.

(١) اللزوم: ٤٥٠/١.

(٢) نفسه: ١٨٥/٢.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٩٦٩.

(٤) اللزوم: ١٩٢/٢.

(٥) الضمير يعود على المجموعات: أي من المجموعات.

ففي الصياغة البسيطة تكون مجموعة الأركان واحدة سواء اكتفى فيها بركنين اثنين كزحلي وزهري في قوله:

زُحَلِي/ واجمُ يصحبه
زُهرِي/ الطبع غنى وزمر^(١)

مجموعة وحيدة ذات ركنين.

أم زاد على ذلك فجعلها ثلاثية الأركان أو رباعية أو خماسية أو سداسية... كقوله:

فروائخُ/ وبواكرُ/ ومعارفُ
ومنائرُ/ وحواضرُ/ وبواد^(٢)

مجموعة وحيدة ذات ستة أركان.

أما في الصياغة المركبة فإن المجموعات تكون أكثر من واحدة، فيصبح ركن كل واحدة - أحياناً - فاصلاً بين ركنين في الأخرى كما يتبين من مثل قوله:

مجموعة ثانية ذات ركنين:

وتشابَهت/ أجسامنا/ وتخالفت
أغراضنا فمغربٌ ومشروق^(٣)

مجموعة أولى ذات ركنين.

ويسلك الشيخ لتحديد درجة الوضوح والخفاء في تعجيباته الثلاثية طرقاً مختلفة، ترد في مجملها إلى ثلاثة اختيارات أسلوبية تعد مفاتيح لها، أولها تغيير وتيرة تردد الأركان داخل المجموعات وتأرجحها فيها كميّاً بين الصورتين الصغرى الثنائية والكبرى المتعددة الأركان، كما يتبين من مختلف الأمثلة السابقة.

(١) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٢) نفسه: ٣٩٦/١.

(٣) نفسه: ١٨٦/٢.

والثاني مطابقة الحركات والحروف الصرفية وحركات الإعراب والبناء، وتوحيدها لتقوية تأثير التعجيب كما يتضح من جل الأبيات السابقة، أو تلوينها بمخالفتها لتخفى خفاء فنيا قد تكون الغاية منه عدم التغطية على فن بديعي آخر يقع في نفس البيت أو الأبيات.

ومما لونت حركاته ولينه فخفي وبرز ما يصاحبه من جناس قوله:

وهيجه قول/ يقال/ عن الحمى

وذاك حديث ما محدثه ثبت

ومن عاين/ الدنيا/ بعين من النهى

فلا جذل يفضي إليه ولا كبت^(١)

وثالث المفاتيح المقاربة والمباعدة بين الأركان لجعلها تتقارب متوالية أحياناً^(٢)، أو تتباعد تباعداً يغلب عليه التناسب الموضوعي، لجيئها في مواقع متعادلة كأول الصدر والعجز^(٣) أو أول الصدر وآخره^(٤)، أو ما سوى ذلك من المواقع المتناسبة^(٥).

ويبدو الشيخ في بعض الأبيات كأنه أدخل بهذا التناسب بزحزحته الركن الثاني عن الموقع الأنسب، كما يتبين من مجيئه به في عجز البيت الثاني بعد المجيء بالركن الأول في صدر البيت الأول في قوله:

عمدت لنا الأيام وهي نوائب

لترد أقداماً مكان هواد

(١) اللزوم: ١٩٣/١.

(٢) انظر اللزوم: ٢٩٦/١: فروائع وبواكر ... البيت، و١/٤٥٠: ... ولواقيح وسواقيح ...، والدرعيات/ ش: ص ١١٣٥ (كلفتها ..).

(٣) انظر نفسه السابق في اللزوم: ٦٠٩/١: زحلي واجم يصعبه ... زهري الطبع غنى وزمر.

(٤) انظر قوله السابق في نفسه: ١٨٥/٢: متجلداً أو خلته متبلداً ...

(٥) انظر قوله السابق: وصابوا على عاف وآبوا إلى رضى ... وجابوا إلى علياء تازحة خرقاً. نفسه: ١٩٢/٢.

وانظر قوله: وتشابهت أجسامنا وتخالفت ... أغراضنا فمغرب ومشرق. نفسه: ١٨٦/٢. وانظر: ٣٩٦/١:

فروائع وبواكر ... و١/٣٧٣: العين من أرق والشخص من قلق ... وس - ز/ شروح: ص ٩٦٩: ووجهك لم

يسفر وتارك لم تتر ... البيت، والدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧ (سبيرة في مسها بحرية ... بمياهها شمسية

بشعاعها).

فطوارقُ جاءتهم بطوارقُ

ونوابقُ قامت لهم بنوابق^(١)

لكن التأمل في توزيع أركان المماثلة داخل البيت يكشف عن أنه أحدث بهذه الزحزحة تناسباً جديداً، هيا له بمماثلة ثنائية صرفية عروضية بين دواب وطوارق، عابرا إليها بمماثلة مفردة صرفية مختلفٍ إعرابها بين طوارق وطواردٍ، ليعود مرة أخرى إلى نفس التعجيب الثنائي بمماثلته صرفاً وعروضاً بين طوارد ونواب، قبل أن يغلق دائرة التعجيب ليجعل التماثل بين دواب ونواب تفاعلاً ثلاثياً تتكامل فيه المماثلات السجعية والصرفية والعروضية، موهمة المتلقي - بوقوعها في نهاية صدر بيت وأول عجز الذي يليه - أنها واقعة في بيت واحد طال فيه زمان الوقف عند الانتقال من صدره إلى عجزه.

إن خبرة الشيخ بأسرار الترصيع وحذقه بأساليبه مفردة ومركبة يبنى بأن شعره كان مرجعاً غنياً في هذا الفن للشعراء الناشئين، غير أن حرصه على عدم الإخلال بالانسجام الشعري في أشعاره المجودة، وعلى عدم التشويش على الفنون البديعية الأخرى في اللزوميات، جعل الصور الترصيعية النموذجية التي ولد منها البديعيون مصطلحاتهم عزيزة في أشعاره، ومن القليل النادر الذي جاء به موافقاً تعريفاتهم قوله من باب ما يسمونه بالتجزئة:

سبريةٌ في متنها بحريةٌ

بمياها شمسيةٌ بشعاعها^(٢)

وقوله من باب ما يسمونه بالتسميط^(٣):

(١) اللزوم: ٣٩٧/١.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧.

(٣) انظر شرح الكافية: ص ١٩٦، وخزانة الحموي: ص ٤٣٤، حيث يعرفه بأنه جعل الشاعر «كل بيت بسمعته أربعة أقسام ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت»، ومثل له بقول الحلي: فالحق في أفق والشرك في نفق... والكفر في فرق والدين في حرم.

كانك لم تُجرزُ فناة ولم تُجرزُ
فتاة ولم تُجبرِزُ أميرا على حكم
ووجهك لم يُسفرْ ونارك لم تُنرْ
ورمحك لم يَعترِزْ وكفك لم تهْم^(١)

ويمكن حسب تعريفهم للتشطير^(٢) أن نعد من التشطير الناقص قوله:
العَيْنُ من أرقِي والشخص من قلبي
والقلب من أملٍ والنفس من حسد^(٣)

لكن هذه النماذج وإن شهدت له بالقدرة على تطويع كل أساليب الترصيع المشهورة تظل لندرتها في أشعاره بعيدة عن أن تعد وجهاً لمنهجه في هذا الفن.

رابعاً - التعجيب الدلالي: ونقصد به كل الفنون البيانية/ البديعية التي يخاطب بها الشاعر ذهن المتلقي من خلال تشكيل المعاني، وبنائها بناءً قد يكون للإفهام أو التخيل أو لهما مجتمعين.

ويبدو أن إدراك التعجيبات السابقة يكون - لطبيعتها المسموعة أو شبه المسموعة أو البصرة - أقرب إلى إدراك المتلقي من جل التعجيبات الدلالية لطبيعتها المعقولة، رغم كونها تنافس بكثرة أسمائها في مصنفات البديعيين فنون المشاكلات الصوتية والنغمية الإيقاعية والبصرية.

فقد انتهوا في تتبعهم للفنون التعجيبيية التي تخاطب الذهن واجتهادهم في تفريعها، إلى تعداد فنون كثيرة نذكر منها^(٤) - فضلاً عن الاستعارة والتشبيه -

(١) م. ز/ شروح: ص ٣٦٨. ولم يغض الخوارزمي هذا الفن بمصطلح خاص، ولكنه اكتفى بوصفه بأنه تسجيل ملبح. نفس الصفحة.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ١٨٩، وخرانة الحموي: ص ١٧٣، حيث يعرفه بأنه تقسيم الشاعر بيته شطرين مع تصريح كل شطر منهما، «لكنه يأتي بكل شطر من بيته مخالفاً لقافية الآخر ليميز كل شطر عن أخيه» ومثل له بقول مسلم: موف على مهج في يوم ذي رهج... كأنه أجل يسعى إلى أمل.

(٣) اللزوم: ٣٧٣/١.

(٤) انظر فهرس أبواب شرح الكافية: ص ٤٧٣ - ٤٧٩، وفهرس أبواب خزانة الحموي: ص ٢ - ٣.

الطباق والاستطراد والتوشيح والمقابلة واللف والنشر، والتذييل والالتفات والتفوييف والمواربة والتسليم، والافتتان والمراجعة وإرسال المثل والنتيم والتكميل.

لكن ما يلاحظ عند التأمل في مفاهيم بعض المصطلحات التي ذكرها أنها تحيل على أبنية دلالية لا يختص بها الشعر وحده، لأنها مما يشترك أهل اللسان في تداوله والتوصل به إلى الإفهام في مطلق الكلام، وقد أحس بعض البيديين المتأخرين بانتساب هذه الأبنية إلى حقل اللغة التداولية الواسعة فنبهوا - وهم يثبتون في مصنفاتهم المصطلحات المسمية لها اقتداءً بالسابقين - على أنها بعيدة الصلة عن البديع من حيث هو زخرفة مخيلة، كما يتبين من قول الحلبي عند ذكره باب «عتاب المرء نفسه»: «وهذا النوع أدخله ابن المعتز وعده منه، وليس فيه شيء منه بل صفة حال واقعة، ولم يمكنني أن أدخل بذكره»^(١).

ويتبين من كثرة ما جاء به أبو العلاء منها أنه كان يوليهام نفس العناية التي حظيت بها تعجيباته السابقة، وبعض أبياته يعد مما اختاره البيديون للتمثيل لبعض أنواعها^(٢). وقد لفت انتباه شراح السقط براعته في التعجيب بما اختاره من هذه الفنون، فنبهوا على ذلك من خلال وقوفهم عند ما استحسنوه في بعض أبياته من إغراب^(٣) وإيهام^(٤) وكتاية^(٥) وإيماء^(٦) واستعارة وتشبيه، وغير ذلك مما سبق تعرضنا له عند دراسة تشكّل المعاني^(٧) في أشعاره.

(١) شرح الكافية: ص ٨١. وانظر ما اشترطه في الاستدراك والاستثناء ليعد من البديع: ص ١١٠ - ١١١. وانظر خزانة الأدب: ص ١٤٤، حيث يقول الحموي عن نفس الباب: «هذا النوع ... لم أجد العتب مرقباً إلا على من أدخله في البديع وعده من أنواعه، وليس بينهما نسبة، والذوق السليم أعدل شاهد على ذلك. ولولا أن الشروع في المعارضة ملزم، ما نظمت حصاء مع جواهر هذه العقود»، وانظر: ص ٧١، حيث يستهين بالطبق المجرد إذا لم يترشح بنوع من أنواع البديع. وانظر استهائته بالتعطف في: ص ٤١٧.

(٢) انظر مثلاً باب مراعاة النظير في شرح الكافية: ص ١٢٨.

(٣) انظر التنوير: ٧٢/٢، والشروح: ص ٤٦١، ٤٦٨، ٥١٩، ٥٩٦، ٥٩٨، ١٩٢١، ١٩٥٥.

(٤) انظر الشروح: ١١٠٩، ١١٢٧، ١١٤٧، ١٢٤٤، ١٣٠٤، ١٣٣٠، ١٣٤٥، ١٣٦٧، ١٣٨٠، ١٩٠٦، ١٩١٤، ١٩٢٢.

(٥) نفسه: ١٩٥٧، ١٩٧٢، ١٩٧٣، ١٩٨٥، ١٩٩١، ١٩٩٥، ١٩٩٨، ٢٠١٣، ٢٠٢٠، ٢٠٢٨.

(٦) نفسه: ١٤٥٨، ١٤٨٢، ١٦٤٦، ١٦٧٣، ١٨٥١.

(٧) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

وقد تبين من تحليل أساليبه في المبالغة والغلو والاستعارة والتشبيه أنه كان كما وصفه ابن سعيد^(١) أشعر من سلك أسرار التخيل، ويتبين من وصفه الدقيق لبعض هذه الفنون وتسميتها بمصطلحات كالتجويد^(٢) والمقابلة^(٣) والغلو^(٤) والإكذاب^(٥) والاستطراد، أنه كان خبيراً بأساليبها خبرة نقدية وجمالية فنية.

ونكتفي لتجلية الوجه البديعي لتعجيباته الدلالية بالوقوف عند ما اصطلح على وصفه منها بالطباق والمقابلة والانتفات والتقسيم.

I - الطباق: ذكر العسكري^(٦) في تاريخ مبكر أن الناس قد أجمعوا على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، ونبه على أن قدامة قد خالفهم بتسمية ذلك تكافؤاً وإطلاقه ملفوظ المصطلح على ما اتفق لفظاً واختلف معنى^(٧) أي على الجناس، والملاحظ أن المفهوم الذي يذكره العسكري هو ما أخذ به اللاحقون^(٨) في تعريفهم الطباق أو المطابقة أو التطبيق.

ويتبين من غزارة المطابقات الدلالية في أشعار الشيخ أنه كان مولوعاً بها ولع أبي تمام بها، وأنه لم يكن يعدّها فناً حين القدر لسهولة كما سيرى بعض البديعيين المتأخرين، فالطباق الذي يعرف بأنه مجرد تقاوم أو تضاد في المعنى بين لفظتين، كان عند الشيخ حقلاً خصباً بتنوعه وقابليته المتجددة لأن يلبس حللاً أسلوبية تبدو غير متناهية، ويمكن أن نتعرف بعض مظاهر التنوع في هذا التعجيب «السهل» من خلال التوسل بالمداخل المقترحة الآتية:

(١) انظر رايات المبرزين: ص ٣٢. وفيه: «أشعر من ملك طرق التخييل».

(٢) انظر اللامع العريزي/ الموضع: ورقة: ١٤٥.

(٣) اللزوم: ٤٣٧/١.

(٤) انظر خطبة السقط.

(٥) انظر اللامع العريزي/ الموضع: ورقة ١٢٦.

(٦) الصناعتين: ص ٣١٦.

(٧) نفسه: ص ٣١٦. وانظر نقد الشعر: ص ١٦٢ حيث عرف قدامة التكافؤ بأنه الإتيان بمعنيين متقامين.

(٨) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٣٦، وخرانة الحموي: ص ٦٩. وقد وفق بعضهم بين اصطلاح قدامة وغيره فخص بالتكافؤ ما أتى التضاد فيه بين ألفاظ المجاز، وبالطباق ما أتى بين ألفاظ الحقيقة. انظر خزانة الحموي: ص ٦٩.

١ - المباشرة والوساطة: وأقصد بها الأسلوب الذي يجعل به الشاعر - عند بنائه للطباق - أحد الركتين مضاداً للثاني، فعلاقة التضاد في أي طباق تقوم في مطلق الكلام وفي الشعر أحياناً على تماس وتعارض معجميين، يصير بها الحقل الدلالي للتضاد مقسماً بين نصفين، يستدعي كل واحد منهما الثاني - باعتباره نقيضاً له - استدعاء مباشراً لا يتوسل فيه المتكلم بأية وساطة معجمية، كاستدعاء الموت للحياة والارتفاع للانخفاض.

ومن الطباق المباشر في الشعر قول الشيخ في السقط:
ولم أر خيلاً مثلها عريبةً
تذيل عبواً أو تصونُ نماراً

فالإزالة «الامتهان وهي ضد الصيانة، فلذلك طابق بينهما»^(١).

لكن الشعراء لا يتقيدون دائماً بهذه العلاقة المنطقية المباشرة بين المتضادات، فالحرص البيديعي على إيقاع الطباق يجبرهم - عندما لا تسعفهم الأضداد المعجمية المباشرة - إلى التوسل بوساطة دلالية، يكون فيها ركن المطابقة الملفوظ مؤولاً بمعنى ركن آخر مقدر هو الذي يقصده الشاعر، كأن يطابق بين ظمئ وشرب وهو يقصد ارتوى، أو بين جاع وأكل والمقصود شبع.

ويعد ابن حجة ما يُعتمد فيه على مثل هذه الوساطة الدلالية مُلحقاً بالطباق، ويذكر منه قوله تعالى: [أشداء على الكفار رحماء بينهم]^(٢)، فلفظة الرحماء مطابقة للأشداء «لأن الرحمة فيها معنى اللين»^(٣).

ويسمي البطليوسي هذا النوع طباقاً معنوياً مميزاً إياه من الطباق اللفظي المباشر، وذلك في قوله يشرح بيت السقط:

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٣٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) الفتح/ الآية ٢٩.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٧١.

حسامك للأعمار أبرى من الردى

وعفوك للجاني أعز المعامل

«في هذا البيت طباق معنوي لا لفظي، لأنه كان ينبغي أن يذكر مع العفو الحياة كما ذكر مع الحسام الردى، ولكنه إذا قيل: إن عفوه أعز المعامل لمن عفا عنه فقد أفاد ذلك ما يفيد ذكر الحياة ... ومثله قول الفند الزماني:

وفي الشرّ نجاةٌ حيـ

ـن لا ينجيك إحسانُ

وإنما ضد الشر الخير، وضد الإحسان الإساءة، ولكن معنى بعضها يؤول إلى بعض»^(١).

والشرط في صحة التوسل بهذه الوساطة أن يكون الركن الملفوظ قابلاً لأن يؤول بمعنى يضاد الركن الآخر ملفوظاً أو مقدراً بوجه ما، فإن امتنع ذلك عد طباقاً فاسداً^(٢).

ويكثر هذا الطباق المعنوي في شعر الشيخ كثرة اللفظي المباشر فيه، لأنه نتاج فني للجرأة الشعرية التي يستطيع بها كل شاعر أن يتصرف في الأبنية اللغوية ومنطقها تصرفاً ترفضه قوانين التداول والتواصل في مطلق الكلام.

ويسلك الشيخ لإيقاع هذا النوع من الطباق غير المباشر طريقتين: أولهما طرف مقابل للمباشرة، يكون فيه الركتان الملفوظان معاً وسيطين إلى ركتين أخريين مقدرين، كقوله جاعلاً المطابقة الملفوطة بين قويق وبحر ثم بين حصاة وثبير، وسيطاً إلى الطباق بين الصغر والعظم، بعد مجيئه به مباشراً في البيت الأول:

(١) شرح البطلبوسي/ شروح: ص ١٠٨٦. وانظر بيت المسقط في: ص ١٠٨٥.

(٢) خزانة الحموي: ص ٧١. ومثل لفساده بالمطابقة في بيت شعري بين المحب والمجرم، إذ ليس المجرم بضد له، وإنما ضده الميغض.

والعظيمُ العظيمُ يكبر في عينِ
 خَنِيه منها قدر الصغير الصغير
 فقُوْوقُ في أعين القوم بخُرُ
 وحصاة منه نظير ثبير^(١)

والثاني منزلة وسطى بين المباشرة والوساطة يكتفي فيها بالتوسل بركن واحد
 ملفوظ بينما يكون الثاني مقصوداً لفظاً ومعنى، كما يتضح من مطابقته بين أعلل وأغرث
 (أجوع)، ثم بين أشرب وطمئت موسطاً أعلل وأشرب لاستدعاء أشبع وأرتوي، في قوله:
 أعللُ حين أغرثُ بالخزامى
 وأشربُ إن ظمئتُ نزيغَ جفر^(٢)

ويعد المجاز من الوسائط التي يستطيع بها الشاعر بناء مطابقاته إذا اختار عدم
 توسيط الألفاظ والمعاني الحقيقية، ويسمي بعض المتأخرين الطباق المعتمد في ركنيه
 على معنيين مجازيين تكافؤاً^(٣)، ويكثر هذا النوع في شعر الشيخ كثرة لا يفسرها ولعه
 بالطباق فحسب، ولكن ولعه بالمجاز والاستعارات مطلقاً، ومما وقع في شعره من ذلك
 قوله مطابقاً بين معنى حقيقي وآخر مجازي في: «لم يخط/ سري»، أي بين «لم يمش
 ومات»، وفي: «عاش/ استراح»، أي: عاش/ مات:

أعجبت للطفل الوليد بمهدِه
 لم يخطُ كيف سري بغير رواحِلِ
 قد عاش يوميه وعمر ثالِثاً
 ثم استراح من المدى المتماحل^(٤)

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥، وقويق نهر يحلب. وانظر المطابقة بين البحر/ النهر، في اللزوم: ٤٣٥/١.

(٢) اللزوم: ٥٤٧/١. وانظر: ٢٦٧/٢.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٦٩. وقد أشرت إلى أن قدامة يطلق هذا المصطلح على الطباق مطلقاً. نقد الشعر: ص ١٦٣.

(٤) اللزوم: ٣٥٢/٢.

وقد يختار أن يكون المعنى في الركنين مجازياً فيعد ذلك من باب ما سماه المتأخرون تكافؤاً، ومنه قوله يشير إلى دوام تلاقُ الأجرام ليلاً، مطابقاً بين ما نسبته إليها من سهاد ونوم:

وكم قطعت سوارى الشهب ليلاً

سواهد ما هجعن ولا نعسنه^(١)

وتكشف مرونة التضاد في المطابقة بالوسائط عن أنها تعد من أسهل السبل إلى تكثيف الطباق إذا كان الشاعر مولعاً بذلك، لذا نجد الشيخ يعتمد عليها كثيراً في شعره وفي لزومياته على الخصوص.

٢ - الأفراد والتركيب: يعرف بعض النقاد الطباق^(٢) - تمييزاً له من المقابلة^(٣) - بأنه «التيان بلفظتين والواحدة منهما ضد الأخرى»^(٤)، وهو تعريف يدل على أن الأصل في المطابقة الجمع بين مفردتين في علاقة تضاد ثنائية بين معنيين معجميين كالسلم والحرب، والخوف والأمان، في قول الشيخ:

كلا كُفِّيك في سلمٍ وحربٍ

يكون الخوفُ منها والأمانُ^(٥)

لكن اشتهار الطباق بمجيئه في لفظتين مفردتين لم يمنع الشيخ من المجيء به في المركب المتعددة مفرداته، تركيبٍ وصفٍ وإضافة كان، كقوله مطابقاً بين المضاف والمضاف إليه وبين المفرد:

(١) اللزوم: ٥٢٦/٢.

(٢) ويسمى أيضاً التطبيق والمطابقة، والمقصود بذلك عند الحموي «الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر». خزانته: ص ٦٩.

(٣) وهي عند السكاكي: «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما. ثم إذا شرملت هنا شرماً شرملت هناك ضده». مفتاح العلوم: ص ٢٤٢.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٦٩. والمطابقة عند السكاكي «هي أن تجمع بين ضدين». مفتاح العلوم: ص ٤٢٣.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

إذا كان بسطُ العمرِ ليس بكاسبٍ

سوى شقوةٍ فالموت خيرٌ واسلم^(١)

أم تركيبُ إسناد تكمله القيود والفضلات أحياناً، كقوله في السقط:

إذا جلى ليالي الشهر سيرٌ

عليك أخذت أسبغها حدادا

فبين «قوله» «جلى» وبين قوله «أسبغها حدادا» نوع من المطابقة^(٢)، لأنه يقصد

التضاد بين الليالي المضيئة بقمرها والليالي الحالكة بظلامها.

وينشأ من تحرك الشاعر بين أسلوبَي الأفراد والتركيب أربع صور مختلفة يكون

فيها الطباق تضاداً بين مفرد ومفرد كقوله:

فالطبع يكسر بيتاً أو يقوّمه

بأهون السعي تحريكاً وتسكيناً^(٣)

أو مفرد ومركب، كقوله مطابقاً بين «لم تجذبوا» وبين «لم يجئكم المطر»:

لم تجذبوا القبيح من فعالكم

ولم يجئكم لحسن الثوب المطر^(٤)

أو مركب ومفرد، كقوله مطابقاً بين روضات الصبا وبين اليبس:

لأمواه الشبيبة كيف غضنه

وروضات الصبا كاليبس إضنه^(٥)

(١) اللزوم: ٢/ ٣٨٤.

(٢) شرح البطلوسى/ شروح: ص ٧٧٥. وانظر بيت السقط في: ص ٧٧٤.

(٣) اللزوم: ٢/ ٥١٧.

(٤) نفسه: ١/ ٤٣٤.

(٥) نفسه: ٢/ ٥٢٢.

أو من مركب ومركب وهي الصورة الأخيرة، كقوله مطابقاً بين شمس الضحى
وجنح الظلام:

والغمر إن لم تهده شمس الضحى

لم يهدده جنح الظلام بزهره^(١)

وتقترن هذه السهولة في التحول من الإفراد إلى التركيب في بناء المطابقات بقابلية
حقل التطابق لتغيير مظهره الأسلوبى، بتحول التضاد المعجمي فيه إلى تضاد نحوي يبنى
فيه الطباق على السلب والإيجاب^(٢)، بنفي الصيغة وإثباتها لنفس الموصوف أو العكس،
أي بالاحتفاظ بنفس اللفظة أو مرادفها عوض المجيء، بلفظة ثانية مضادة لها معجمياً.

ويكثر مجيء المطابقة بالسلب والإيجاب في شعر الشيخ في الجمل معتمداً على
أدوات النفي، كقوله نافياً بلا في جملة فعلية:

عشت حتى يعود أمس لعلمي

أنه لا يعود بعد المـرور^(٣)

وقوله نافياً بما في جملة اسمية:

أخذت ميثاق أيام غررت بها

وما على ذلك الميثاق تعويل^(٤)

وكقوله نافياً بليس في جملة شعرية متناججة بين الاسمى والفعلية:

أسير عن الدنيا ولست بعائدٍ

إليها وهل يرتد قطنٌ إلى دجن^(٥)

(١) اللزوم: ٥٧٠/١. وانظر: ٥٤٤/١، ٥٤٦.

(٢) خزانة الحموي: ص ٧٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٢٣٦.

(٤) اللزوم: ٢٦٧/٢.

(٥) نفسه: ٥٣٦/٢.

وقد يأتي بالطباق في تراكيب أخرى معتمداً على ألفاظ تفيد النفي كلفظة ضد نفسها في قوله:

عجبتُ من الصبح المنير وضده

على أهل هذي الأرض يطلعان^(١)

ولفظة «عديم» في قوله:

يدعى الفتى ضباً وفيه ندى

وواهباً وهو عديم لنيل^(٢)

أو «غير» في قوله:

إن يكن عيدهم بغير هلال

فالهلال المضيء وجه الأمير^(٣)

ويغلب في هذا النوع من الطباق النحوي أن يأتي السلب بعد الإيجاب كما تبين من الأمثلة السابقة، لكن الشيخ يختار في بعض الأبيات أن يبدأ بالسلب ليجعل الإيجاب هو اللاحق له، ونجد ذلك واضحاً في مثل قوله مطابقاً بين «لم يمض» و«مضى»:

لم يمض في دنياك أمر معجب

إلا أرتك لما مضى تمثالا^(٤)

وقوله مطابقاً بين «ليس ينقط» و«نقطوني»:

أنا كالحرف ليس ينقط والـ

لَهُ حسيب الجهال إن نقطوني^(٥)

(١) اللزوم: ٥٤٩/٢. وانظر قوله في: ١٥٢/٢: حسب الفتى من ذنوب وصفه رجلاً... بالخير وهو على ضد الذي يصف.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٤.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٢. وانظر اللزوم: ٣٥٤/٢... لمساجل منا وغير مساجل.

(٤) اللزوم: ٣٠٣/٢.

(٥) نفسه: ٥٧٧/٢.

٣ - المرجع الصرفي: يتضح من قابلية الحقلي المعجمي والنحوي للتكامل والتعاقب في أبنية المطابقات أن الشعراء يمتلكون في هذا التعجيب مجالاً رحباً للحركة، رغم كونه يبدو في ظاهره محدود الأساليب.

وتتجلى هذه الرحابة في غزارة الاختيارات الصرفية التي يمكن لهم أن يستمدوا منها ركني الطباق، وتبدو هذه الغزارة في شعر الشيخ واضحة في تنوع القوالب الصرفية التي أفرغ فيها مطابقاته.

ويمكن رد أبنية الطباق بالنظر إلى طبيعة العلاقات التي تربط بين هذه القوالب إلى ثلاثة أنواع كبرى: الأبنية الفعلية، والأبنية الاسمية، والأبنية الفعلية الاسمية.

١ - ففي الأبنية الفعلية يكون ركنًا التضادّ كلاهما فعلين قد يجمعهما زمن واحد وصيغة واحدة، كقوله مطابقاً في الماضي بين نهبين وأتين، ثم بين قدمنا وسرنا:

وَلَيْتَ نَفُوسُنَا وَالْحَقُّ أَتِ

نَهَبْنِ كَمَا أَتَيْنَ وَمَا أَحْسَنَهُ

قَدَمُنَا وَالْقَوَائِلُ ضَاكِكَاتُ

وَسَرْنَا وَالْمَدَامُوعُ يَنْبِجِسُنَهُ^(١)

وقوله مطابقاً في الحاضر بين يذلان ويعزان:

عَزِيزَانُ بِاللَّهِ الَّذِي لَيْسَ مِثْلُهُ

يَذَلَّانُ فِي مَقْدَارِهِ وَيَعْزَانُ^(٢)

وقد تجمعهما صيغة الأمر كقوله مطابقاً بين أفطر وصم:

أَفْطَرُ وَصَمُّ أَوْ صَمُّ وَأَفْطَرُ خَائِفًا

صَوْمُ الْمَنِيَّةِ مَا لَهُ إِفْطَارُ^(٣)

(١) اللزوم: ٥٢٥/٢. وانظر: ٥٢٣/٢: ينقذن/ ينقضن.

(٢) نفسه: ٥٤٠/٢.

(٣) نفسه: ٤٥٣/١. وانظر: ٢٧٤/٢: قاطع/ واصل.

ويختار في بعض هذه الأبنية الفعلية أن يكون التماثل كاملاً، فيجعل للفعلين نفس البناء الصرفي كفاعل في قوله:

فشعاري قاطع وكان شعاراً

لتنوخ في سالف الدهر واصل^(١)

لكن التماثل ينقص في بعضها الآخر حين يخالف بين الفعلين مخالفة تكون خفية إذا اكتفى بتغيير البناء الصرفي^(٢)، أو خالف بين المسند إليهما في التذكير والتأنيث أو الجمع والإفراد، أو جمع بين صيغة البناء للفاعل وللمفعول^(٣)، وظاهرة إذا غير زمن الفعل الثاني كقوله:

وغارت لانصرام حيا مياه

وكن على ترانغه يفضنه^(٤)

أو جمع بين النهي والأمر في مثل قوله مطابقاً بين لا تسدين وبين أفعل جميلاً:

لا تسدين قبيحاً إن هممت به

وأفعل جميلاً فإن الخير يغتنم^(٥)

ب - ويبدو حقل الاختيار والتنوع في الأبنية الاسمية أوسع وأخصب، لقابلية الأسماء لأن ترد معرفة ومنكرة^(٦)، ومشتقة وجامدة^(٧)، وواصفة وموصوفة ومصادر^(٨)، وأعلاماً منقولة وموضوعة، وما سوى ذلك من الأحوال التي يختص بها الاسم دون الفعل.

(١) اللزوم: ٣٧٤/٢. وانظر في بعض الأمثلة السابقة: فعلن في (نمين/ أتين)، ويفعلان في (يدلان/ يميزان).

(٢) كمخالفته بين وزني أفطر وصم في البيت السابق.

(٣) أي للمعلوم والمجهول كقوله: وإن عُرِيت كاسيات النصوص ×× ن فلتكس بالدفع من تكسوان. اللزوم: ٥٨٣/٢.

(٤) نفسه: ٥٢٤/٢.

(٥) نفسه: ٣٩٤/٢.

(٦) انظر مثلاً اللزوم: ٤٣٥/١: أما العقول فآلت أنه كذب... والعقل غرس له بالصدق أثمار.

(٧) كقوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣: ... ونهار وليل.

(٨) كقوله: والدهر إعدام ويسر وإب... رام وتقض ونهار وليل. الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

وكشأن الشيخ في أبنية الأفعال يختار أحياناً إشتراك ركني الطباق في خصيصة صرفية واحدة، كأن يجعلهما معاً من حيث الاشتقاق وأصله مصدرين، كما نجد في قوله مطابقاً بين الإفطار والفطر وبين الصوم، ثم بين اليقظة والنوم:

أعيش بإفطارٍ وصومٍ ويقظةٍ

ونومٍ فلا صوماً حمدت ولا فطراً^(١)

أو يجعلهما اسمين كقوله مطابقاً بين الطفل واليفن (الشيخ الفاني):

جاء الوليدُ معرّئ لا خيوطَ له

فما الفضيلةُ بين الطفل واليفن^(٢)

وقد يجعلهما علمين منقولين كمطابقتها بين ضب وواهب في المثال السابق^(٣)، أو يبالغ في تخصيصهما فيجعلهما علمين أعجميين كقوله مطابقاً بين موسى وبين فرعون فضلاً عن المصدرين:

ما بين موسى ولا فرعون تفرقة

عند المنون بإكبارٍ وإصغار^(٤)

ويستثمر الشيخ لتنوع الأبنية الاسمية فاعلية المائلة والمخالفة، فيميل أحياناً نحو تقوية التماثل بجعل الركنين يشتركان في صيغة صرفية واحدة، كصيغة مصدر فعّل في قوله مطابقاً بين تقصير وتطويل:

في قبضة الله أعمارٌ مقسمة

لها إذا شاء تقصيرٌ وتطويل^(٥)

أو صيغة اسم الفاعل من الثلاثي في مثل قوله:

(١) اللزوم: ٤٨٤/١. وانظر: ٣٧٩/٢: توهم بعض الناس أمراً فأصلوا... يقين أمور بات يتبعها الوهم.

(٢) نفسه: ٥٥٢/٢. وانظر: ١٣٦/٢: الخلق من أربع مجمعة... نار وماء وتربة وهوا.

(٣) قوله: يدعى الفتى ضيا وفيه ندى... وواهباً وهو عديم النيل. الدرعايات/ شروح: ص ١٩٤٤.

(٤) اللزوم: ٥٤٤/١.

(٥) نفسه: ٢٦٧/٢.

إذا هي مرت لم يعد ووراءها

نظائرُ والأوقات ماضٍ وقادم^(١)

وقد يبالغ في تقوية التماثل فيجعلهما يتماثلان في أكثر من وجه، لاشتراكهما في عدة صيغ كصيغتي الصفة المشبهة وجمع التكسير في قوله:

كثيرٌ من تكبر بالمعالي

على ما كان من قلٍّ وكثير^(٢)

وتبدو المخالفة بين الاسمين المتضادين أسهل، لأنها لا تتطلب من الشاعر إلا الاستغناء عن المماثلة والاكتفاء بالتماثل في الاسمية، كما نجد في مثل قوله مطابقاً بين حرة في صيغة المفرد وبين الإماء في صيغة الجمع في قوله:

إذا ما حرة هريت وسيفت

فمن ساف الإماء ومن هراها^(٣)

لكن ما يلاحظ أنه يعتمد في بعض مخالفاه أن يجعل الفارق يسيراً حتى يصون التماثل الاسمي من الشحوب ويجعل الاختلاف خفياً، وذلك بأن يجعل الركنتين يختلفان في الصيغة الصرفية مع اختيارهما من باب واحد، كاسم الفاعل في مثل قوله مطابقاً بين ماضٍ ومقبل:

أرى الخلق في امرين ماضٍ ومقبل

وظرفين ظرفي مدةٍ ومكان^(٤)

أو بأن يجعل الاختلاف يتضمن تماثلاً خفياً يظهر بتقدير الصيغة الأصلية، كما نجد في مطابقته بين رجلٍ وفرسانٍ مخالفاً بين صيغتي جمع التكسير فعل/

(١) اللزوم: ٣٩٠/٢.

(٢) نفسه: ٥٥٢/١.

(٣) نفسه: ٦٢٤/٢.

(٤) نفسه: ٥٥٠/٢.

فُعْلان، ومخفياً التماثل بين صيغتي اسمي الفاعلين راجل وفارس في حالة الإفراد،
وذلك في قوله:

المطعمي الضيفَ عن يسيرٍ وعن عدمٍ

والشاهدي الحربَ من رَجُلٍ وفُرسان^(١)

ويعد الجمع بين الصيغ المتقاربة من الأساليب التي كان الشيخ يتوسل بها إلى
التقليل من بيان المخالفة، سواء استدعى ذلك البحث عن نسب صرفي مشترك كالذي
يجمع بين اسم الفاعل والصفة المشبهة به في قوله:

وأجسامنا مثل الديار لأنفسٍ

جوائز منها جاهلٌ وحليم^(٢)

أو مجرد حصر المخالفة في تغيير بعض الحركات كالجمع بين فُعْل وفَعْل في
قوله مطابقاً بين حر وعبد:

أو أم أجر جرى قتل على نفرٍ

حرٌّ وعبدٌ فجرتهم إلى الغار^(٣)

وعندما يختار الشيخ أن يجعل التماثل والتخالف يُبرزُ أحدهما الآخر ويشغلُ
المتلقِي عنه في أن واحد، يجمع بينهما في بيت واحد كقوله بائناً بالمماثلة في الطباق
بين فَعِيل وفَعِيل قبل المخالفة بين مُفْعَل وفاعل:

عزُّ الذي بالموت ردُّ غنينا

كفقرنا ومقيننا كإراحل^(٤)

(١) اللزوم: ٥٥٣/٢.

(٢) نفسه: ٣٩٣/٢.

(٣) نفسه: ٥٤٤/١.

(٤) نفسه: ٣٥٣/٢.

أو قوله بادئاً بالمخالفة بين صيغتي المفرد والجمع في «ماش وفوارس»، قبل
المماثلة بين فاعل/ فاعل في فارس وراجل:

لا يغبطن ماشٍ فوارسٍ شزبٍ

ما فارس إلا كآخر راجل^(١)

ج - أما الصورة الصريحة للمخالفة بين ركني الطباق في شعر الشيخ فنجدها
في ما وصفناه بالأبنية الفعلية الاسمية، وقد سمحت رحابة مجال الاختيارات التي
يتيحها تنوع الأفعال والأسماء وصيغها لهذه الأبنية بأن تكتسي في شعره مظاهر
صرفية عديدة، كتضاد الصفة المشبهة والفعل المضارع في قوله:

فليت حواء عقيمٌ غدت

لا تلذ الناس ولا تحبل^(٢)

أو تضاد الفعل الماضي ومصدر أفعل في قوله:

إذا ما سألنا عن مراد إلها

كنى عن بيان في الإجابة كاني^(٣)

لكن هذه المظاهر المتعددة للأبنية الفعلية الاسمية ترد في مجموعها إلى اختيارين
أصليين لا ثالث لهما: التحول من الفعل إلى الاسم كما نجد في قوله مطابقاً بين
«يسفن» وبين «الحليم»:

وتلك غمائم الدنيا الطواني

يسقنّ الحليم إذا ومضنه^(٤)

أو من الاسم إلى الفعل كما يتبين من قوله مطابقاً بين الحزن وبين يبتهجان:

(١) اللزوم: ٣٥٤/٢.

(٢) نفسه: ٢٨٠/٢.

(٣) نفسه: ٥٥٠/٢.

(٤) نفسه: ٥٢٣/٢.

إذا حزن الأصحابُ لم يحزننا لهم

فأنى بضدَّ الحزن يبتهجان^(١)

٤ - التردد: يقوم الطباق منطقيًا على علاقة ثنائية بين معنيين متضادين أو متقاومين^(٢) كما يقول قدامة، ولهذا يظل ركناه ثابتين من حيث عددهما لا يزيدان ولا ينقصان، خلافاً لبعض الفنون البديعية الأخرى التي يمكن بناؤها من أكثر من ركنين كالجناس والسجع، لكن هذه العلاقة الثنائية لا تمنع الشاعر من أن يزيد في وتيرة التردد أو يحد منها بالتحكم في عدد المجموعات الثنائية^(٣)، وإن كان الغالب اكتفاء الشعراء بمجموعة واحدة.

وقد سلك الشيخ طريقتهم في عدم تكثيف الطباق فاكتفى بمجموعة واحدة فقط في مثل قوله:

بيحُ لوابسٍ يبيحُ حمدت لها

سودُ الإماء وشعري الصنانير^(٤)

لكن الملاحظ أنه يعتمد في كثير من الأبيات أن يجعل المطابقة مقترنة بكثافة تزيد بروزاً بتزايد عدد المجموعات، كما يتبين من تردها ثلاث مرات من خلال تضاد إعدام ويسر، وإبرام ونقض، ونهار وليل، في قوله:

والدهرُ إعدامٌ ويسرٌ وإبرامٌ

سرامٌ ونقضٌ ونهارٌ وليل^(٥)

وقد يسرف في التكتيف فيصبح البيت كله مبنياً على الطباق، كقوله مطابقاً أربع مرات من خلال المضادة بين «الشمس والبدر»، و«تنشر وتطوى»، و«الضحى والدجى»، و«ينمو ويهزل»:

(١) اللزوم: ٥٥٠/٢.

(٢) انظر نقد الشعر: التكافؤ: ١٦٣.

(٣) باعتبار كل ركنين متضادين مجموعة مستقلة.

(٤) اللزوم: ٥٤٦/١.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

فيا عجباً للشمس تنشر بالضحى

وتطوى الدجى والبدر ينمو ويهزل^(١)

وتقوم لعبة التكثيف في شعر الشيخ على التحول داخل كل مجموعة إلى حقل معجمي جديد، لكنه يختار أحياناً أن يجعل التحول مُتَوَهِّمًا بالخروج إلى مرادف لفظي في المجموعة اللاحقة دون تغيير الحقل المعجمي، كما نجد في قوله مطابقاً في مجموعة بين تمر وتطلو، وفي مجموعة أخرى بين يقران (يمران) ويحلوان:

تمرُّ وتحلوانا الحادثاتُ

وما يقران ولا يحلوان^(٢)

وتعتبر الأوزان الطويلة بتوالي أجزائها المتعددة حيزاً واسعاً مناسباً للإكثار من مجموعات التطابق، وترديدها في سياق أفقي عندما تكون الأركان مفردات بسيطة قليلة الحروف، لكن هذا الحيز نفسه يصبح غير مناسب عندما تكون الأركان أو بعضها كثيرة الحروف أو مركبة من أكثر من كلمة، أو عندما يريد أن يجعل كلمة القافية ركناً في المطابقة، أو يؤكد عبثية التناقض الذي تصطبغ به حياة الإنسان وأفعاله، فيتحول البناء الأفقي ليتسع لذلك إلى بناء عمودي توزع فيها مجموعات الطباق على بيتين، كقوله:

عصرُ شتاءٍ وعصرُ قيظٍ

وعيدُ فطرٍ وعيدُ نحرٍ

ويومُ نعمى ويومُ بؤسٍ

ونحن في خدعةٍ وسحرٍ^(٣)

أو على عدة أبيات متوالية كقوله:

(١) اللزوم: ٢/٢٦٠.

(٢) نفسه: ٢/٥٨٢.

(٣) نفسه: ١/٥٤٦.

وكم طير قصصن لغير نذب
والزمن السجون فما نهضنه
متى عرض الحجى لله ضاقت
مذاهبه عليه وإن عرضنه
وقد كذب الذي يغدو بعقل
لتصحيح الشروع إذا مرضنه
هي الأشباح كالاسماء يجري الـ
فضاء فيرتفعن وينخفضنه
وتلك غمائم الدنيا اللواتي
يسقنهن الحليم إذا ومضنه
غدت حجج الكلام حجا غدير
وشيكاً ينمقن وينتفضنه^(١)

٥ - فضاء المطابقة: ونقصد به الحيز الذي يشغله ركنًا الطبايق أو مجموعاته في البيت أو الأبيات، والمواقع التي يحتلها كل ركن فيه.

ويتحدد مدى اتساع هذا الحيز أو ضيقه بحسب الأسلوب الذي يختاره الشاعر لبناء مطابقاته، فهو يتسع عند التحول من الأفراد إلى التركيب، أو إذا أكثر الشيخ من مجموعات الطبايق، ويضيق إذا اكتفى بالأركان المفردة وقلل من كثافة مجموعاتها كما تبين من مختلف الأمثلة السابقة.

وتتدخل أليتا المقاربة والمباعدة لتحديد طبيعة فضاء المطابقة، فتجعله الأولى متصلًا ممتدًا إذا توالى الأركان ومجموعاتها كما نجد في قوله:

(١) اللزوم: ٥٢٣/٢.

تخالفت الأغراض ناسٍ وذاكِر

وسالٍ ومشتاقٍ وبانٍ وهادم^(١)

بينما تجعله المباعدة متقطعاً إذا فصل بين الركنين فاصلٌ لفظي، كتثبه الجملة من الجار والمجرور والظرف في قوله:

فما أب منها بعدما غاب غائبٌ

ولا يعدم الحين المجدد عادِم^(٢)

وقد تشترك الالتيان في رسم حدود هذا الفضاء، فيؤدي ذلك إلى إنشاء حيز يتوالى ركناه وسط حيز آخر يتباعداً فيه، مكونين معاً - أحياناً - جزءاً من فضاء الطبايق الأوسع، كما يتبين من قوله مردداً ثلاث مجموعات ثانيتهما وسط الأولى:

وهي الحياة فعفةٌ أو فتنةٌ

ثم الممات فجنةٌ أو نارٌ^(٣)



وتعد المجموعة الواحدة المكونة من ركنين مفردين أصغر حيز يمكن أن تشغله المطابقة، ويأتي الشاعر بهذا الفضاء الضيق عندما يريد لحيز التطابق أن يكون تنوُّها تعجيبيا يبرز داخل بنية الجملة الشعرية عوض هيمنته عليها بكثافته وامتداده، وهو أسلوب يُسهِّلُ عليه أن يجعل من تغيير مواقع الطبايق داخل الأبيات تشكيلاً أو هندسة موقعية مُتجددة، تحول دون الوقوع في مزلق الإملال الذي يمكن أن يحدثه إحساس المتلقي بمجيئه في حيز ثابت الموقع والامتداد.

(١) اللزوم: ٣٩٠/٢.

(٢) نفسه: ٣٩٠/٢.

(٣) نفسه: ٤٦٨/١.

ونذكر من المواقع التي كان الشيخ يختارها لتجديد هذا التشكيل:

أ - أول الصدر مع توالي الركنتين كقوله:

يقفوا اللئيم كريم القوم مكتسبًا

إن السراحين يتبعن السراحيبا^(١)

ب - آخر الصدر مع تواليهما كقوله:

ثعالة حانز من أمير وسوقية

فمن لفظ صيد جاء لفظ الصيائن^(٢)

ج - أول العجز مع توال كقوله:

لا يفرض المرء مما يفثدي غرضًا

يمسي ويضحى بنبل الدهر مرشوقا^(٣)

د - آخر العجز مع توال كقوله:

أمور سكان هذي الأرض كلهم

كلفظهم فيه منظوم ومنثور^(٤)

ه - آخر الصدر وأول العجز حيث يتوالى الركنان بعد سكتة إنشادية جد

قصيرة، كقوله:

الم ترني مع الأيام أمسي

واضحى بين تفليس وحجر^(٥)

(١) اللزوم: ١/١٢٥.

(٢) نفسه: ٢/٥٤٤. وانظر: ٢/٤٣٧: أظهر جسمي شاتيًا ومقيظًا وانظر ١/٥٥٦: بيض / سود.

(٣) نفسه: ٢/١٩٨. وانظر: ١/٥٧٩، ٦١٦: نهارهم كالظلام، ٧/٢: أنيسًا ووحشا.

(٤) نفسه: ١/٤٣٧، وانظر: ١/٥٥٦ (إيمان / كفر)، و ١/٥٩٤ (إيراد / إصدار)، س. ز. / شرح: ص ١٥٣ (الورد / الصدر).

(٥) اللزوم: ١/٥٥٤.

و - كل الصدر من خلال ترديد مجموعتي تطابق، كقوله:

والخير والشر ممزوجان ما افترقا

فكل شهيد عليه الصاب منور^(١)

أما المواقع التي يكون فيها الركنان متباعدين فنذكر منها:

ز - أول الصدر وآخره وأول العجز وآخره، كقوله:

البحر في قدرته نغبة

والفلك الأعظم فيها فليك^(٢)

ح - أول الصدر وأول العجز كقوله:

السعد يجعل ذري الدبي نعا

والنحس يهلك ما للمرء من أمر^(٣)

ط - آخر الصدر وآخر العجز كقوله:

وقد أمر الحلم أن تصفحاً

ونادى بلطفٍ ألا تعفوان^(٤)

ك - أول العجز وآخره كقوله:

فكونا مع الناس كالبارقين

تعمان بالنور أو تخفوان^(٥)

ل - أول الصدر وآخر العجز، وهو التشكيل الموقعي الذي تصبح فيه عناصر

الجملة الشعرية كلها محصورة بين ركني الطباق رغم كونهما مجرد لفظتين مفردتين

محدودتي الامتداد، ومن ذلك قول الشيخ في الدرعيات:

(١) اللزوم: ٤٣٧/١.

(٢) نفسه: ٢٥٢/٢.

(٣) نفسه: ٥٣٤/١، وانظر: ٥٤٦/١: بيض/سود.

(٤) نفسه: ٥٨٠/٢.

(٥) نفسه: ٥٨١/٢، وانظر: ٥٤٠/٢: يتلان/يعزان.

ثَنَم أَدْرَاعَ بِأَسْرَارِهَا

وإن تسئل عن سرها تكتُم^(١)

وقد يتوسطهما فضاء مطابقة آخر فيصبحا حيزين أولهما محيط والثاني محاط به، كقوله:

والنور في حكم الخواطر محدثٌ

والأولِّي هو الزمانُ المظلم^(٢)

ولعل من أطرف التشكيلات الموقعية التي يثبت بها الشاعر قدرته على تطويع الفنون البديعية ليتفاعلا داخل بناء تعجيبى واحد إلياسه الطباق لباس التصدير، ويسمي البديعيون هذا الامتزاج طباق التريديد، وهو لديهم «أن ترد آخر الكلام المطابق على أوله، فإن لم يكن الكلام مطابقاً فهو من رد الإعجاز على الصدور»^(٣).

ومما جاء به أبو العلاء من هذا الفن، قوله:

وَسَجَّلُ مَوْتَ رَاحٍ يَكْتَبُهُ الرَّدَى

لمساجل منا غير مساجل^(٤)

م - حشو الصدر والعجز، كقوله:

والموتُ صدقُ حادثٍ وأصْحُه

وكانه كذبٌ يسرفينغم^(٥)

(١) الدرغيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٢) اللزوم: ٤٠٥/٢.

(٣) خزائن الحموي: ص ٧١. ومثلوا له بقول الأعشى. لا يرقع الناس ما أوهوا وإن جهدوا... طول الحياة ولا يوهون ما رقعوا.

(٤) اللزوم: ٣٥٤/٢.

(٥) اللزوم: ٤١٠/٢. وانظر: ٥٩٦/٢، و ٥٥٢/١: الغني/ فقير، و ٥٥٢/١. الزمان الرغد/ جذب. وانظر ورود الطباق في الحشو وآخر المعجز، في اللزوم: ٥٩٢/٢: وصل/ قلى، وانظر وروده في الحشو وأول المعجز في: ٥٥٠/١: تمر/ تنقض.

إن ولع الشيخ بالطباق من حيث هو تعجيب لا يظهر فحسب في ما جاء به منه في أشعاره المجودة، وفي إسرافه في إيقاعه في لزومياته كما يستشف من كثرة الأمثلة اللزومية المذكورة، ولكن في الإيهام بالمطابقة - أحياناً - في بعض الأبنية التي تلتبس ألفاظها على المتلقي فيظنها متضادة، كما يتضح من توهم التضاد بين اقربوني ولا تقربوني في قوله:

عيشتي سَلْتِي ورمسي غمدي

فاقربوني فيه ولا تقربوني^(١)

فاقربوني في أول البيت معناها أدخلوني، و«لا تقربوني» في آخره معناها: لا تقتربوا مني، فلا تضاد بينهما رغم كون اشتراكهما في الجذر المعجمي يوهم بأنه أراد بهما المطابقة بالإثبات والنفي.

وأكثر من ذلك تلييساً وإيهاماً بالمطابقة قوله:

اهْجُرْ وَلَا تَهْجُرْ وَهَجْرٌ لَمْ لَا

تَهْجُرْ فَيُذْهِبُ مَاءَكَ الْإِهْجَارُ^(٢)

فرغم أن النفي يوهم التضاد بين «اهجر» و«لا تهجر»، ثم بين «هجر» و«لا تهجر» تظل المطابقة المتوهمة معدومة، لأن كل فعل من الأفعال المذكورة يفيد معنى جديداً، فالأول معناه: اترك وقاطع، والثاني: لا تهذ ولا تخط في كلامك، والثالث: سر في الهجيرة، والرابع: لا تقل قولاً قبيحاً، وهو اختلاف يعطل التضاد ويلغيه، لأن من شرط المطابقة بالنفي النحوي أن يكون المعنى المنفي هو نفسه المعنى المثبت.

لكن تفسير إسرافه في المجيء بالطباق في اللزوميات بولعه بهذا الفن لا يجب أن يحجب عنا سبباً آخر أسهم في هذا الإسراف، هو رغبته في إغناء حقل الوعظ والتذكير الذي كان الأصل في تأليف ديوان اللزوم، فالكشف عن زيف الدنيا وملانها

(١) اللزوم: ٥٧٦/٢.

(٢) نفسه: ٤٥٧/١.

الباطلة كان يتم في كثير مما نظمه في هذا الديوان، من خلال استدعاء الحقائق الكامنة المناقضة لأكاذيب الحياة العاجلة، أو بتنبيه النفوس الغافلة المشغولة بنعم الحاضر عن التفكير في مثلها يوم ترجع إلى ربها، وذلك بالتأمل في منطق التضاد الذي ينبئ بأن لكل كائن ومخلوق وشيء وحدته وفعلٍ نهائيٍّ، وأن الدوام لله وحده سبحانه، وتوحي هذه الغاية هو ما يفسر تكراره المقصود لألفاظ بعض المعاني المتطابقة كالغنى والفقر، والصبا والهرم، والأمان والخوف، والسفر والإياب، والنهار والليل، والنور والظلام، وما أشبه ذلك فضلاً عن الحياة والموت.

ولعل من أكثر المطابقات الواعظة في لزومياته تضاد النمو والتلاشي، والاكتمال والنقصان، في صورتَي البدر والهِلال في مثل قوله:

وَإِذَا بَدِئَ الْمَالُ هَبَّتْ مَحَاقِهَا

فَهَلَالٌ مَجْدَكَ غَيْرَ ذِي إِبْدَانٍ^(١)

أو قوله:

أَعْيَا الْخِلَاصُ مِنَ السَّقَامِ وَصُورَةُ الدِّ

قَمَرِ الْمُنِيرِ إِلَى هَلَالٍ نَاحِلٍ^(٢)

ونعثر على بواصر هذا المنحى الوعظي في استعمال الطباق في السقط في

مثل قوله:

فَإِنْ الْغَنَى وَالْفَقْرُ فِي مَنَهِبِ النِّهْيِ

لَسَيَّانٌ بَلْ أَعْفَى مِنَ الثَّرْوَةِ الْعَدْمُ^(٣)

لكن ذلك يظل لقلته فيه من خصوصيات ديوان اللزوم.

(١) اللزوم: ٥٨١/١.

(٢) نفسه: ٣٥٣/٢. وانظر: ٢٦٠/٢، ٤٣٥/١، ٥٩٤، ٦٠٨، ٦٠٩.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٥٥.

إن الطبايق بينائه الثنائي المحدود قد يبدو تعجيباً دلاليًا سهلاً بالقياس إلى التشبيه والاستعارات وأساليبيهما المستعصية أحياناً، لكن سهولته الظاهرة لم تمنعه من أن يصبح بعدهما من أكثر التعجيبات الدلالية إغراءً للشعراء، لذا لا نستغرب أن يكون الشيخ قد فتن به.

II - المقابلة: والمقصود بها في المصادر الأولى «إيراد الكلام ثم مقابله بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»^(١).

وتعود هذه التسوية بين التوافق والتخالف عند الإتيان بالمعاني في المقابلات إلى التعريف الذي وضعه لها قدامة في وقت مبكر^(٢)، وقد اعتمد بعض المتأخرين^(٣) على هذا التعريف للتفريق بينها وبين المطابقة، لأنها بورودها في المتفق والمتضاد تكون أعم منها، لكن المفهوم الذي غلب على هذا المصطلح هو التتظير بين المتضادات، ويبدو أنه المفهوم الذي كان أبو العلاء يغلبه كما يستشف من قوله رابطاً مصطلح مقابلة بالتضاد:

وعالمٌ فيه أضدادٌ مقابلةٌ

غنى وفقرٌ ومكروبٌ ومقرور^(٤)

وقصر هذا المصطلح على ما تناظر وتضاد يجعل المقابلة تقترب من المطابقة وتلتبس بها، وقد عددها بعض المصنفين باباً واحداً^(٥)، لكن مذهب معظمهم أن المطابقة تكون بالإتيان «بلفظتين والواحدة منهما ضد الأخرى»^(٦)، بينما تكون المقابلة «بالجمع بين أربعة أضداد، ضدان في صدر الكلام وضدان في عجزه، وتبلغ إلى

(١) الصناعتين: ص ٣٤٦. وهي عند المكاكي: «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما». مفتاح العلوم: ص ٤٢٤.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٥٢، حيث يعرفها بأنها صنع الشاعر معاني «يريد التوفيق بين بعضها وبعض أو المخالفة».

(٣) شرح الكافية: ص ٧٥، وخرانة الحموي: ص ٥٧.

(٤) اللزوم: ١/٤٣٧.

(٥) انظر خزانة الأدب ص ٥٧، حيث قول الحموي: «المقابلة أدخلها جماعة في المطابقة، وهو غير صحيح».

(٦) خزانة لحموي: ص ٦٩، وانظر: ص ٥٧.

الجمع بين عشرة أصداد، خمسة في الصدر وخمسة في العجز^(١)، وقيد الحلي التناظر بمراعاة الترتيب^(٢).

ويتضح من هذه التفرقة أن للمقابلة مفهومًا كميًا ومفهومًا موقعيًا تناظريًا هما اللذان يميزانها من المطابقة، لكن الرجوع إلى أساليب تكثيف الطباق التي تجعل مجموعاته الثنائية الركنتين تتعدد في البيت غير متناظرة كما أوضحنا من قبل^(٣)، وكذا إلى أساليب التشكيل الموقعي التي تسمح للشاعر - كما تبين - بأن يأتي بأحد ركني المطابقة في الصدر والثاني في العجز^(٤)، يكشف عن أن للمقابلة مفهومًا واحدًا كميًا وموقعيًا في أن واحد، لأن التناظر بين الصدر والعجز بالتضاد يظل مطابقة إذا لم تكن الأركان رباعية أو ما فوق ذلك، ولأن المجيء بأربعة أركان أو أكثر في البيت لا يجعلها مقابلة إذا لم تنظر بتوزيعها عليهما، وهو شرط يجعل مجال التنوع في المقابلات ضيقًا لأن الشاعر لا يكاد يملك فيها سوى الإكثار من عدد الأصداد المتناظرة أو التقليل منها، إلا أن يتوسل بفنون بديعية أخرى.

ومن مقابلات الشيخ التي وقف عندها شراح السقط قوله:

قد ركضنا فيه إلى اللهو

وقف النجمُ وقفه الحيران

فقد ذكر الخوارزمي أن في هذا البيت مقابلة من وجهين: «أحدهما من حيث أنهم ركضوا والنجم قد وقف، والثاني من حيث إن ركضهم كان إلى اللهو الذي هو مجلبة للسرور»^(٥).

(١) خزانة الحموي: ص ٥٧. وانظر: ص ٦٩.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ٧٥، حيث يقول الحلي: «والمقابلة أن يأتي الناظم بأشياء متعددة في صدر البيت، ثم يقابل كل شيء منها بضده في العجز على الترتيب، أو بغير الضد لأن ذلك أحد الفرقين بين المقابلة والمطابقة، والآخر التعدد في المقابلة والترتيب، وكلما كثر عددها كانت أبلغ».

(٣) كقوله: والدهر إعدام ويسر وإيد... رام ونقض ونهار وليل. الدرعايات/ شروح: ص ٣١٣.

(٤) انظر قوله: تتم أذراع بأمرارها... وإن تسل عن سرها تكتم. الدرعايات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٢٨. وانظر بيت السقط في: ص ٤٢٧.

وما يلاحظ في البيت أن المقابلة بين الأضداد فيه تميل إلى الخفاء، لقلتها ومجيبها في أبنية متباينة بعضها مفرد أو في حكم المفرد وبعضها مركب، ولا اعتماد التضاد بين حركة اللهو ووقفه الحيران على وساطة تأويلية، لأن الحيران هو الذي يضيع طريقه فيثبت في مكانه لأنه لا يعرف أين يتجه.

ونجد نفس الخفاء في مقابلة خماسية شبه مضطربة، يناظر فيها الشيخ مضادا بين «أبدين»، وهي كلمة مستقلة كالمفردة، وبين «غيبت في السرائر»، وهي جملة مركبة من عدة عناصر، ثم بين لفظتين اثنتين هما المودة والرضا، وبين حقوق، وهي لفظة واحدة تضادها معاً دون أن تختص بواحدة منهما، لافتقار البيت إلى ركن دلالي سادس هو السخط، وذلك في قوله:

وإن هُنَّ أبدين المودة والرضا

فكم من حقوق غيبت في السرائر^(١)

ويعد اختيار هذه الصورة في بناء التناظر بين الأضداد من الأساليب التي حاول بها الشيخ أن ينوع مقابلاته، لكنها لا تتردد في أشعاره إلا قليلاً لبعد التنظير فيها عن الاتساق الموقعي الذي اشتراطه العلماء.

أما خبرته الحقيقية بالمقابلات التعجيبية فتظهر في مثل قوله في السقط مستنفداً معظم البيت في التنظير بين ثلاثة أضداد في الصدر وثلاثة أخرى في العجز:

حلبٌ لولي جنة عدن

وهي لفافيرين نارٌ سعيير^(٢)

وقوله في اللزوم سالكا نفس المسلك الكمي الموقعي في ترديد الأضداد وتوزيعها:

وفي الخمول حمامٌ والفتى قبل

وفي النباهة عيشٌ والفتى رمم^(٣)

(١) اللزوم: ٥٢٦/١.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٢٣٥.

(٣) اللزوم: ٣٩٣/٢.

وما نلاحظه عند تتبع المنحى الكمي في مقابلاته أنه يميل إلى الإتيان بثلاثة أضداد في كل شطر من البيت، لكن انكاه على الأبنية السداسية لم يحل دون البحث عن بعض التنوع، من خلال تغيير الحيز الذي تشغله المقابلات في البيت بتوسيعه أو تقليصه حتى تبدو - رغم تعادلها العددي - متمايضة.

فهو يختار أحياناً أن تشغل الأضداد الحيز الأوفى من البيت تاركة ما تبقى منه لمجيء مفردات أخرى يستدعيها الكلام، كما نجد في قوله:

إذا ما أنار صباح غداً

وإن جنَّ ليلٌ عليه وكر^(١)

ويختار أحياناً أخرى أن يخصص الحيز كله للأضداد دون أن تشاركها فيه ألفاظ أخرى، كما يتضح من تقابلها في قوله:

وما ألومك في خفضي ومنقصتي

لكن ألومك في رفعي وتفخيمي^(٢)

وقد يبالغ في توسيع هذا الحيز - رغبة في التنوع - فيخالف الصورة المشهورة للمقابلة، ليجعل الأضداد المتناظرة تتقابل عمودياً في بيتين متواليين، عوض تقابلها أفقياً في الصدر والعجز داخل نفس البيت، وتتجلى هذه الصورة الجديدة للتنظير في قوله مستعملاً لفظة «ضد» للتنبيه على التقابل العمودي بين جليس الخير وجليس الشر:

جليسُ الخير كالداريِّ الهَي

لك الرئاسا كمن تسم العرار

ولكن ضده في الربع قين

أطار إليك مفترق الشرار^(٣)

(١) اللزوم: ٦١٦/١.

(٢) نفسه: ٤٦٠/٢.

(٣) نفسه: ٥٦١/١.

وتبلغ فنية التنويع غايتها في شعره عندما يقوي تأثير المقابلة بفن تعجيبى آخر،
يزيدها رونقا كما تزيده هي بهاء، ومن بين الفنون التي اختارها لإبراز هذا الرونق
التعجيبُ النغمي الإيقاعي^(١) بالتسجيع والمماثلة الصرفية والتجزئة العروضية، لتصبح
الألفاظ المتضادة أركاناً بديعية مشتركة بين المقابلة وعدة فنون ترصيعية، ومن ذلك
قوله في لزومية واحدة مباعداً بين الأبيات:

إذا خشيت/ لشرُّ عجلته

وإن رجيت/ لخيرِ عوقته

فمن حلم/ يسرك أبطلته

ومن حلم يضرك حقه^(٢)

أما المقابلة بين الألفاظ المتناظرة غير المتضادة فلا تبرز في شعره بروز ما بني
منها على التضاد لغياب تأثير المفارقة، ومما وقف عنده الشراح من ذلك قوله:

فسيف له غمدٌ من الدم قانئ

وطرف له مما يثير جلال

فقد نبه الشراح على أن في هذا البيت صنعة مليحة، لأنه «قابل الجل المجازي
وهو الكائن من الغبار، بالغمد المجازي وهو الكائن من الدم»^(٣).

وقد يختار الجمع بين التضاد والتناظر فتكون نفس المقابلة ذات وجهين كقوله:

فليس بشاغلِ اليمنى حسامٌ

وليس بشاغلِ اليسرى عنانٌ^(٤)

(١) انظر تفصيل الكلام على هذا الفن في ما تقدم.

(٢) اللزوم: ٥٩٧/٢ - ٦٠٠.

(٣) شرح البطلبوسي/ شروح: ص ١٠٥٤. وانظر بيت المصطفى في نفس الصفحة.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

III - التقسيم: والمقصود به لدى النقاد أن يقسم الكلام قسمة مستوفية^(١) تحتوي على جميع أنواعه. ويعدده قدامة^(٢) من نعوت المعاني الشعرية إذا صح باستيفائه كل الأقسام الممكنة.

ويتبين من احتكام الشيخ إليه للتفريق بين الغصص والشرق في شعر لأبي تمام «لأن قسمة البيت تدل على ذلك»^(٣)، أنه كان يعده من الأساليب التي يستطيع بها الشعراء أن يجعلوا من بناء المعاني وتشكيلها - عندما يريدون ذلك - مفتاحاً للإفهام أو التعجيب، أولهما معا في أن واحد.

ويبدو المنحى التعجيبى في تقسيم المعاني واضحاً في قوله في السقط مختاراً القسمة الثنائية:

كلا كَفَيْكَ في سلمٍ وحربٍ
يكون الخَوْفُ منها والأمانُ
فليس بشاغل اليمنى حسامٌ
وليس بشاغل اليسرى عنانٌ^(٤)

وقوله مختاراً القسمة الثلاثية لتصوير شجاعة الممدوح:

فيفنى الدرع لبساً/ واليماني
صاحباً/ والرديني اعتقلاً^(٥)

أما المنحى الإفهامي لهذا الفن في شعره فنجد في مثل قوله مردداً نفس القسمة التي وضعها الفلاسفة للطباع:

(١) انظر نقد الشعر: ص ١٤٩، والصناعتين: ص ٣٥٠. وفيها: مستوية، وهو تصحيف بين لأن الشرط فيه الاستيفاء لا الاستواء. وانظر البليغ في نقد الشعر: ص ٦١، وشرح الكافية: ص ١٦٩، وخرانة الحموي: ص ٣٦٢.

(٢) نقد الشعر: ص ١٤٩.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٠٧/٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

(٥) نفسه/ نفسه: ص ٦٧.

الخلقُ من أربعِ مجموعة

نارٌ/ وماءٌ/ وتربةٌ/ وهوا^(١)

والشرط في استعماله لدى البديعيين أن يستوفي القسمة فلا يغادر منها قسماً وإلا كانت فاسدة، لأن «الاثنين في التقسيم لا يمكن أن يكون لهما ثالث، والثلاثة لا يجوز أن يكون لها رابع»^(٢).

واشترط الاستيفاء يعني عدم النقصان وعدم زيادة ما سبق تعداده، أو ما ليس من حقل المعنى المقسم، لكن الوقوف عند كثير من التقسيمات الشعرية يكشف عن أن هذا الشرط المنطقي الذي تُقيد به المعاني في بعض الأقاويل غير الشعرية، لم يكن يراعى دائماً في الشعر رغم تقيد الشعراء به في جل الأبيات التي مثل بها النقاد والبديعيون لهذا الفن.

ويتبين من تقسيمات الشيخ أنه كان ممن لا يتقيدون بهذا الشرط فهو يقسم في إحدى لزومياته حال الإنسان في وجوده فيجعلها قسمين مشيراً إلى الثنائية ويقول:

هما حالتا سوءٍ حياةٍ بلوعةٍ

وموتٌ فخيرٌ هذه النفس أو تلكا^(٣)

بينما نجده في لزومية ثانية يزيد على نفس القسمة قسماً ثالثاً، فيقول منبهاً بلفظة «ثلاث» على أنه لا يقصد القسمة الثنائية السابقة:

حياةٌ/ وموتٌ/ وانتظار قيامه

ثلاثٌ أفادتنا ألوف معانٍ^(٤)

(١) اللزوم: ٦٣٦/٢.

(٢) خزانة الحموي: ص ٣٦٣ وانظر نقد الشعر: ص ٢٢٦: فساد القسم.

(٣) اللزوم: ٥٢٥/٢.

(٤) نفسه: ٥٤٨/٢.

وهو تحلل يبنى بأن أبا العلاء لم يكن يعد هذا الفن وسيلة يلذ بها الشاعر عقل المتلقي بصحة القسمة ولطف الاستيفاء فحسب، ولكن بإيقاع التقسيم نفسه وموسيقاه، وقد يكون هذا الإيقاع الدلالي وحده كافياً في بعض الأبنية الشعرية للتعجيب به، كما نجد في قوله مقسماً الدهر خمسة أقسام ثلاثة منها متضمنة في الأولين:

عجباً الدهر صبح/ ودجى

ونجوم/ وهلال/ وقمر^(١)

IV - الالتفات: ومفهومه المشهور^(٢) لدى النقاد والبيديين رجوع المتكلم من الخطاب إلى الغيبة والإخبار أو منهما إلى الخطاب، أو تغييره زمان الفعل أو ما أشبه ذلك من التغييرات المفاجئة^(٣) في بناء الكلام، ومثلوا له من شعر الشيخ بقوله:

يود أن ظلام الليل دام له

وزيد فيه سواد القلب والبصر

لو اختصرتم من الإحسان زركم

والعذب يهجر للإفراط في الخصر^(٤)

وذكر الحلي أن قوما سموه «الانصراف»^(٥)، وهو نفسه المصطلح الذي استعمله أبو العلاء لوصف هذا الفن كما يدل على ذلك قوله يشرح بيتي الطائي:

نريني منك سافحة المائي

ومن سرعان عبرتك المراق

وقرب أنت تلك فإن هما

عراني باستجار وارثاق

(١) اللزوم: ٦٠٩/٢.

(٢) انظر الصناعتين: ص ٤٧٠، حيث يشير العسكري إلى مفهوم ثانٍ للالتفات. وانظر خزانة الحموي: ص ٥٩.

(٣) انظر المثل السائر: ٤/٢، و١٣/٢. وانظر خزانة الحموي: ص ٦٠.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٦٠. وانظر البيهقي في سقط الزند/ شروح: ص ١١٩ - ١٢٠.

(٥) شرح الكافية: ص ٧٨.

«خاطب المرأة ثم انصرف عنها إلى مخاطبة رجل يأمر بتقريب العيس للسير، وهم يفعلون ذلك كثيراً، يتركون خطاب الأول المذكر إلى المؤنث، وخطاب المؤنث إلى المذكر، ومنه الآية: «يوسف اعرض عن هذا، واستغفري لذنبك إنك كنت من الخاطئين»^(١)، والراجح أنه أخذه من قول ابن المعتز: «الالتفات انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة»^(٢).

وقد اشترط الخوارزمي في الالتفات أن يكون المخاطب بالكلام في الحالين واحداً، لذا نجده يقول مخرجاً من هذا الباب قول الشيخ في الدرعيات:

ابني كنانة إن حشو كنانتي
نبل بها نبل الرجال هلوك
هل تُرْجِرُكُمُ رسالة مرسل
أم ليس ينفع في أولاك ألوك

«أضرب عن خطاب بني كنانة إلى إخبار عنهم. قوله: «في أولاك ألوك» وإن كان يرى أنه من قبيل الالتفات فليس منه، وذلك أن من شرط الالتفات أن يكون المخاطب بالكلام في الحالين واحد كقوله تعالى: «إياك نعبد»، وذلك أن ما قبل هذا الكلام وإن لم يخاطب به الله عز وجل من حيث الظاهر فهو بمنزلة المخاطب به... بخلاف قول جرير:

ثقي بالله ليس له شريك
ومن عند الخليفة بالنجاح
أغثنني يا فداك أبي وأمي
بسيب منك إنك ذو ارتياح

فإن المخاطب بالبيت الأول امرأته لأنه حكاية كلام دار بينه وبينها، والمخاطب بالبيت الثاني هو الخليفة. ونحوه:

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. د. أبي تمام: ٤٢٤/٢. وانظر البيهقي: ص ٤٢٣ - ٤٢٤. وانظر سورة يوسف/ الآية ٢٩.
(٢) البديع: ص ٥٨. وانظر خزانة الأدب: ص ٥٩ - ٦٠، حيث يعرف الحموي الالتفات بأنه انصراف المتكلم عن الإخبار.

متى كان الخيام بنذي طلوح

سقيت الغيث أيتها الخيام

قوله: «سقيت الغيث» بمعزل عن الالتفات، لأن قوله: (متى كان الخيام بنذي طلوح) كلام مع غير الخيام، لأنه سؤال عن الخيام، والسؤال كلام مع المسئول لا مع المسئول عنه، وقوله: «سقيت الغيث» كلام مع الخيام.

فكذلك هاهنا، لأن المخاطب بـ «هل تزجركم» بنو كنانة، والمخاطب بقوله: «أولاك» أنت، وهذا وإن لم يكن في مقام الالتفات مليح^(١).

ومما عده الخوارزمي من هذا الفن في شعر الشيخ قوله:

لقد حكموا حكم الجاهل لنفسه

رويدهم حتى يطول مقام

فاللام في «لنفسه» تتعلق في رأيه بالجهول، و«رويدهم التفات مليح»^(٢).

لكن الشرط الذي وضعه يظل بعيداً عن المفهوم المشهور الذي تناقلته المصادر، وقد اتضح من الآية الكريمة التي مثل بها أبو العلاء نفسه^(٣) لهذا الفن أنه لم يكن يشترط فيه أن يكون المخاطب في الحالين واحداً، فيوسف المخاطب في الآية الكريمة بقوله تعالى «أعرض»، ليس هو المخاطب بقوله تعالى «استغفري».

إن كلف أبي العلاء بفنون التعجيب البديعية/ الليانية يفسره - فضلاً عن انتسابه إلى عصر المحدثين - حبه لصفيه وأستاذه غير المباشر في الشعر أبي تمام، وإعجابه بمذهبه المبتدع في الصنعة^(٤).

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٩٠٢. وانظر بيتي الدرعيات في: ص ١٩٠١.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦١٧. وانظر بيت السقط في: ص ٦١٦.

(٣) انظر ما تقدم، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٢٤/٢.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني (مبتدع حبيب).

وقد بدأ هذا الإعجاب واضحا في كثرة ما جاء به في أشعاره من فنون بديعية، وهي كثرة مقترنة بتنوع وغزارة في النماذج يجعلان دواوينه - ولزومياته على الأخص - متنا تعجيبيا غنيا، يجد فيه الدارس المهتم بالزخرف البديعي - كديوان أبي تمام - ما قد يغني عن البحث في ما افترق من دواوين الشعراء، لكن ما اختص به أبو العلاء دون الطائي أنه استطاع - رغم إسرافه في استعماله - أن يتجنب في أشعاره المجودة السقلمية والدرعية مزلق أستاذه، باحتماؤه كأستاذه الثاني أبي الطيب بعفوية الانسجام التي كان الشعراء المتبادون يذنبون بها مختلف أساليب التصنيع والزخرف، وسط الانسياب الشعري الذي وفره لقصائدهم نفْسُهُم البدوي المستعار في عصر التحضر والتكلف من القدماء الفصحاء.

ولعل قدرة الشيخ على الجمع في أشعاره المجودة بين كثرة الفنون البديعية وبين خفائها هو ما جعل طه حسين يشير إلى أنه طوع البديع فجعله بدوياً جزلاً بعد أن كان حضرياً مهلهلاً^(١).

ولم يكن بروز ما تكلفه في لزومياته من هذه الفنون شاهداً على عجزه عن أن يوفر لها خفاء الانسجام الذي وفره لها في السقليات، فهذا الديوان كان لضعف نظمته - كما أوضحت من قبل - متن التجريب الذي جرب فيه متكلفاً كل أساليب التصنيع، واختبر وقعها في الغريزة وتأثيرها فيها.

إن تفاعل البداوة الفنية والبديع في أشعار الشيخ يضعنا أمام البعد الحقيقي لاشكالية الطبع والتكلف في الدرس النقدي، فقد عُدَّ البحتري مطبوعاً لأنه كان يبالغ في تنقيح^(٢) شعره ويتكلف أن يجعله بتخليصه من مظاهر التحضر صورة لشعر القدماء، وعُدَّ أبو تمام متكلفاً لأنه كان يكتفي بطبعه ويرضى بأول خاطر^(٣) فلا يعود

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٧.

(٢) «وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتب به، فخرج شعره مهذباً». الصناعتين: ص ١٤٧.

(٣) الصناعتين: ص ١٤٧.

إلى شعره لينتقحه، فأيهما المطبوع وأيها المتكلف؟ وعن أي طبع يتحدث النقاد: الطبع الحضري الحقيقي أم الطبع البدوي المستعار المتكلف في عصر التحضر؟ لقد كان من ملاسبات استعمال مصطلح مطبوع ومتكلف أن أصبح المصطلحان^(١) مناقضين لمفهوميهما، فإسراف الشاعر المحدث في طلب البديع الذي يعده النقاد تكلفاً ليس إلا استجابة لنداء الطبع الحضري الحقيقي^(٢)، والإسراف في البعد عن الزخارف البديعية الذي كان النقاد يحتجون به على قوة طبع الشاعر وسلامته من آفة التكلف الحضاري هو الأولى بأن يسمى تكلفاً، لأن الشاعر كان يتكلف أن ينسلخ من حضارته ليتشبه بالبدو القدماء في أساليبهم الشعرية التي كانت لدى أصحابها وفي أعصرهم وليدة الطبع.

إن تحديد أهل العلم لمفهوم الشعر المطبوع في عصور التحضر كان إلزاماً للطبع الحضري بعدم الاشتغال، وللشاعر المحدث بتكلف مذهب القدماء في الشعر والنسج على طرائقهم، ولم يغب عن ذهن أبي العلاء وهو يتعمد أن يجمع بين تبديع الشعر وتبديعه^(٣)، أن طريقتيه تبدو خروجاً عن الحدود التي رسمها النقاد لمنهبي الطبع والصنعة، لذا نجده ينبه على أن قوة الشاعرية لا تقاس بالانتساب إلى هذا المذهب أو ذاك ولكن بسلامة الغريزة، ويذكر معاصريه بأن تجويد الشعر في زمانهم لا يتأتى للفطريين المطبوعين ولا للعلماء النظام المتكلفين، ولكن لمن أسماهم أهل الخبرة^(٤)، أي الجامعين بين قوة الغريزة والعلم بالشعر وقوانينه.

(١) تاريخ النقد: [عباس: ص ١٠٩، حيث يتعرض المؤلف لتعدد دلالات كل مصطلح واختلافها.

(٢) انظر إشارة المرحاني إلى أن أبا تمام كان يتشبه في نظمه بالقدماء فيجرحه طبعه الحضري أحياناً إلى خلاف ذلك. الوساطة: ص ٢١ - ٢٢.

(٣) المقصود زخرفته بالفنون البديعية.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الأول (هدي الغريزة).

المبحث الثالث

الهوية الأسلوبية: خلاصة وملاحظات

يتضح من الدراسة المفصلة السابقة لبناء المعاني والجمال الشعرية في منجز أبي العلاء، أن الفضاءات الشعرية في هذا المنجز - في تناميها الأفقي والعمودي - ليست إلا التجسد اللغوي الفني لتفاعل معقد بين الغريزة والخبرة، والمعاني والحقول والأنماط المعجمية، والتراكيب النحوية والأبنية الصرفية، والعدول الأسلوبي والأنساق التعجييبية، والتصورات النقدية والمذهب الشعري والولاء والاصطفاء، والذاكرة الشعرية ومرحلة الإنجاز، وكل المكونات البيئة والخفية التي أسهمت بتفاعلها المتوالي داخل الكتابة الشعرية المتراكمة في تكوين النفس الشعري العلاني، وتمييزه بإكسابه هويته الأسلوبية التي تفسر بها الشعرية العلانية وترد إليها في مظاهرها الثابتة والمتحولة.

ولن أحاول سبر أغوار هذه الهوية الأسلوبية انطلاقاً منها، لأن ذلك سيضعنا من جديد بعد طول الدراسة أمام كل المكونات التي اجتهدت في هذه الأطروحة للكشف عن فاعليتها الشعرية في المنجز العلاني، واكتفي للتعريف بلامح هذه الهوية بخلاصة نقدية أتناول فيها الوجهين الشعريين البارزين اللذين تستمد منهما خصوصياتها، وأقصد الانسجام الأسلوبي والعادات والاختيارات الأسلوبية.

أولاً - الانسجام الأسلوبي؛

لم يتردد جل المصنفين - رغم اختلاف مذاهبهم - في التسليم لأبي العلاء بالتبريز والسبق في صناعة الشعر وتقديمه على كثير من الشعراء في تجويدها،

لكن المصطلحات التي عبروا بها عن إعجابهم بجودة أشعاره وشخصوا بها المظهر الأسلوبى للجودة كانت تختلف وتتنوع، فبينما تشخص هذه الجودة أحياناً في لطف العبارة^(١) وعذوبة الألفاظ أو في الرقة^(٢) التي تجلو صدأ القساوة عن القلوب، أو اللطف والرقة اللذين يزيان على الماء الزلال^(٣)، تشخص أحياناً أخرى في الجزالة^(٤) التي لا يَكْنُفُها الوصف، أو في فصاحة^(٥) التركيب التي لم يسبق إليها، وهي نعوت متباينة لموصوف شعري واحد قابل لأن ينعت بها كلها، رغم دلالتها في أصل الاستعمال على أساليب شعرية متباينة أو متضادة.

وقد أكد الشيخ نفسه استقلال مفاهيم هذه المصطلحات الواصفة للجودة بعضها عن بعض، واختصاص كل واحد منها أو مجموعة بحقل شعري مستقل بإحكامه وقوانينه، وذلك في رده جودة بعض ما كان يعجبه من أشعار سابقه إلى يسر^(٦) اللفظ أو عذوبته^(٧)، وفي إشارته إلى أن النسب مبني على اللين^(٨) في القول، ووصفه للتشبيب بالصداح^(٩)، وإلى أن التسبب إلى الجزالة^(١٠) يكون بذكر الحرب.

ولم يجد لتصوير قوة الدرع وجودة صنعها أحسن من تشبيهها^(١١) في المرونة واللين برقة شعر أبي عبادة البحتري، وفي المتانة وإحكام النسج بجزالة شعر أبي تمام.

(١) الفهيت المسج: ١/ ٩٠.

(٢) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٤٣١، وشرح التبريزي/ نفسه: ص ١٤٨١، والتنوير: ٢/ ٩٩.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٩٥.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٧٩٤. وانظر: ص ٢٠٢٠.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٢٠.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٧) نفسه: ص ٣٧٥.

(٨) انظر ضوء السقط: ورقة ٧٠ ب/ تحقيق: ص ٢٠٢.

(٩) رسالة الغفران: ص ٣٩٠.

(١٠) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩.

(١١) انظر قوله: مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب. الدرعيات/ شروح: ص ١٣٨٣.

إن اشتراك قصائد شاعرين في صفة الجودة لا يعني بالضرورة أن المصطلحات الواصفة لجودة أشعار كل واحد منهما ستكون متشابهة، كما يتبين من اختيار الخوارزمي مصطلح الرقة لوصف شعر البحتري والجزالة لوصف شعر أبي تمام، في قوله: «وهو أرق شعراً من أبي تمام، وأبو تمام أجزل شعراً منه، وهما المجيدان»^(١). وليس في وصف الجودة الشعرية بعدة مصطلحات متضادة أي إشكال نقدي ما دام أصحاب الشعر متعددين، ولكن ما يشكل نقدياً أن يكون الشعر الموصوف بهذه المصطلحات المتضادة لشاعر واحد كأبي العلاء، كما وجدنا في أحكام الصفدي والبطليلوسي والخوارزمي المذكورة.

فالقارئ لا يجد أية غرابة في أن يوصف شعر الشيخ بأنه لين رقيق أو بأنه جزل متين السبك، ولكنه قد يستغرب أن يوصف نفس الشعر بأنه لين وجزل في آن واحد، مع أن هذا الوصف الأخير رغم تعارض مصطلحيه هو أدل الأوصاف على سمته الأسلوبية الحقيقية.

لقد عد الشيخ من مظاهر القوة في أدب صديقة الوزير أبي القاسم المغربي قدرته على توليد القوة والجزالة من الليونة نفسها، مثل النحلة «تطعم الغرب وتجوّد بالضرب»^(٢). ولا يبدو أن هذا التصور لتلاقح الليونة والجزالة في خطاب شعري أو أدبي واحد كان مستغرباً في عصر أبي العلاء، فقد أشار العسكري إلى تولد الفجاجة والرداءة من الجزالة نفسها رغم كونها لدى النقاد مظهراً للقوة والجودة، وذلك عندما نبه على أن من الجزل الفجج الردي^(٣).

ولم يكن أبو العلاء يجهل أن الشعراء في معظمهم لا يستطيعون في قصائدهم التوفيق أسلوبياً بين الرقة والجزالة، لأنهم يعتادون على أسلوب واحد يجعل أشعارهم

(١) شرحه/ شروح: ص ١٣٤٨.

(٢) رسالة المنهج/ رسائله/ عطية: ص ١١. وانظر طبعة إ. عباس: ١/ ١٥٨.

(٣) الصناعتين: ص ٧٣.

إذا استجيدت واستحسنّت توصف إما بالقوة والجزالة وإما بالليونة والرفقة، كما يدل على ذلك قوله مشيرًا إلى الشعراء والمدوح:

سنحت لأرباب القريض امتداحه
كما سنّ إبراهيم حجّ مقامه
فيثني عليه ضيفم بزئيره
ويثني عليه شادن ببغامة^(١)

ولكنه كان مقتنعًا رغم ذلك بأن بعض الشعراء يمتلكون من الخبرة وسلامة الغريزة ما يجعلهم قادرين على اجتناء الجزالة من الليونة المفرطة، والرفقة من الجزالة الجافية، كما استطاع ذلك صديق له شاعر:

ردت لطافته وحدة نهنه
وحشّ اللغات أوانسًا بخطابه
والنحل يجني المرّ من نور الربا
فيصير شهدًا في طريق رضابه^(٢)

إن النجاح في المزاجية بين الليونة والجزالة في بناء شعري واحد لا يتأتى إلا إذا استطاع الشاعر بغريزته أن يجعل الخطاب الشعري يصل إلى المتلقي عبر حاملٍ أسلوبٍ، تخاطب فيه الجزالة الحس بليونتها حين تخاطبه الليونة بجزالتها، فيلتقاه «وقد جمع أليل ماء الصبا وصليل ظماء الظبا»^(٣)، وقد كان الوزير المغربي لدى الشيخ ممن برعوا في بناء هذا الحامل الأسلوبى، «إن تغزل فحنين العود أو تجزل فهدير الرعود»^(٤).

ولا يعني الشيخ بهذا الوصف أن الشاعر يخص الغزل بأسلوب رقيق والأغراض الجادة بأسلوب جزل، ولكنه يقصد جمعه بين الأسلوبين في صياغة واحدة تلتبس فيها

(١) سقط الزند / شروح: ص ٥١٧ - ٥١٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٧٢٠. وهو نفس المعنى الوارد في قوله عن النحل: «تطمع الغرب وتجوّد بالضرب».

(٣) رسالة الإغريض / رسائله / عطية: ص ٤٥.

(٤) رسالة المنهج / رسائله / عطية: ص ١٤. وانظر طبعة إ. عباس: ١/ ١٦١.

رقة النسيب بجزالة المديح، فيتوهمان غرضاً واحداً كما أوضح أبو تمام مؤسس هذا المذهب الأسلوبى في قوله:

طاب فيه المديح والتدحى

فاق وصف الديار والتشبيها

لويفاً ركن النسيب كثير

بمعانيه خالهن نسيباً^(١)

لقد كان أبو تمام صفى أبي العلاء وأستاذة - كما أوضحت من قبل - أول من صاغ نقدياً مفهوم «الانسجام الأسلوبى» بسعيه إلى قصيدة واحدة حدد خصائصها بقوله:

الجدُّ والهزلُ في توشيع لَحمتها

والنبيلُ والسُخفُ والأشجانُ والطربُ^(٢)

وكان صفى الآخر وأستاذه أبو الطيب أول من أفلح في مزج الحميس بالغزل في بناء شعري واحد كما نبه على ذلك الثعالبي^(٣)، ولم يكن أبو العلاء في تبنيه لهذا المفهوم تصوراً وإنجازاً إلا المرسخ لمنهبيهما في الانسجام الأسلوبى بأشعاره السقطية والدرعية الجزلة/الرفيقة، وثنائه النقدي على كل من اعتنق هذا المذهب من معاصريه، كما يتبين من وصفه لشعر أحد أصدقائه المجودين بأنه يملأ نفس الجبان شجاعة بجزالته ويجري الماء في الصخر برقته:

جزل يشجع من وافى له أنفاً

فهو الدواء لداء الجبن والقلق

إذا ترئم شاد ليراع به

لاقى المنايا بلا خوف ولا فرق

(١) شرح ديوانه: ١ / ١٦١. وانظر ما تقدم القسم الثاني (النسب الشعري).

(٢) نفسه: ١ / ٢٥٨. وانظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم القسم الثاني (النسب الشعري).

(٣) انظر ينهمة الدهر: ١ / ١٩٣.

وإن تمثل صايد للصخور به

جاءت عليه بعذب غير ذي رفق^(١)

لقد كان هذا الانتساب الأسلوبى وجهاً لولائه الشعري لمذهب التبادي، كأبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي وابن نباتة السعدي ومهيار الديلمي كما اتضح في مباحث سابقة^(٢)، لكن ما يكسب هويته الأسلوبية خصوصيتها ويميزها من هوياتهم سعة المنجز الذي كان هذا النوع من الانسجام يتحرك فيها، فتحولاته (أي المنجز) جعلته ينفرد دونهم بالسبق إلى نظم عدة دواوين كان كل واحد منها يستجيب أسلوبياً لخصوصيات المرحلة التي أنتجت، فإذا كان الانسجام قد برز في السقط في جمل شعرية تزاوجت فيها رقة البديع الحضري وجزالة التبادي فامتزجتا فيها، فإن نظم اللزوم كان مقترناً بالمرحلة التي أصبح فيها الشاعر يخل بانسجام الصياغة جانحاً إلى الإفراط في السهولة واللين، أو في الزخرفة المفضوحة، أو في ركوب الإيقاعات الوزنية اللينة الركيكة والقوافي الضعيفة، مبتعداً عن الجزالة مدةً قبل أن يعود في مرحلة الدرعيات إلى الجنوح بالصياغة نحو الجزالة، من خلال الإفراط فيها بتبديع المعجم والصور الشعرية، رغم أن كثرة الفنون البديعية فيها كانت تحد من أثر هذا الإفراط في حس المتلقي، وهي مفارقة تجعل الهوية الأسلوبية لأبي العلاء تبدو متفردة بتعدد ملامحها ووجهاتها كما يتبين من المقارنة الآتية:

الشاعر	المرحلة الشعرية	السمة الأسلوبية
أبو تمام	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < غير مطرد < جنوح نحو الفخامة
البحري	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < خفي < جنوح نحو الليونة
أبو الطيب	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < مكتمل < جنوح نحو الفخامة
ابن هانئ	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة = فخامة < مفرطة = فققة وجمجمة
الشريف الرضي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < مختل < إفراط في الفخامة
مهيار الديلمي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < مكتمل < رقة مستعذبة

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٦٨٠ - ٦٨١.

(٢) انظر ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).

مرحلة لسقط	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < مكتمل < توازن وتناسب	أبو العلاء
مرحلة اللزوم	ليونة/ تكلف = زخرف بديهي مقصوح < هيمنة النظامية	
مرحلة الدرجات	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < مبدئى < فضاة مرفقة	
وحيدة = ديون وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < خفى < فضاة مستعنية	التهامي
وحيدة = ديون وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبى < مرقق < طريقة مهيارية	ابن خفاجة

ويحس المتلقي بحضور هذه الهوية في شعر أبي العلاء من خلال اتساق الوتيرة الأسلوبية، وخلوها من التموج الذي يحدثه التحول من رقة النسب إلى جزالة المديح فليونة الاستجداء في كثير من الأشعار، لأن الرقة الجزلة التي تكتسي بها الجمل الشعرية في مطالع القصائد تظل هي نفسها الجزالة الرقيقة التي تكتسيها في باقي مقاطع القصيدة، وهو انسجام ندركه بسهولة من خلال سماع الأبيات الآتية المقتطعة من مطلع القصيدة وآخرها وعدة أماكن أخرى منها:

يا ساهرَ البرقِ أيقظ راقداً السمرِ

لعل بالجزع أعواناً على السهرِ

وإن بخلتَ عن الأحياء كلهم

فاسقِ المواطنِ حياً من بني مطر

ويا أسيرةَ جليها أرى سفهاً

حمل الحلي بمن أعياء عن النظر

ما سرتُ إلا وطيّف منكِ يصحبني

سرى أمامي وتأوياً على أنري

أقول والوحش ترميني بأعينها

والطيرُ تعجب مني كيف لم أطر

لا تطويا السرُّ عني يوم نائبةٍ

فإن ذاك نذبٌ غير مغتفر

يا ابن الالى غير زجر الخيل ما عرفوا
إذ تعرف العرب زجر الشاء والعكر
وافقتهم في اختلاف من زمانكم
والبدر في الوهن مثل البدر في السحر
لولا قدومك قبل النحر آخره
إلى قدومك أهل النفع والضرر
فاسعد بمجد ويوم إذ سلمت لنا
فما يزيد على أيا مننا الآخر
ولا تزل لك أزمان مُمْتَعَةٌ
بالآل والحال والعلياء والعمر^(١)

أما القارئ الخبير فيحس بأن هذا الشعر نفساً من شعر أبي تمام ولكنه مختلف عنه، ونفساً من شعر أبي الطيب مع تميزه منه، وذلك لأنه رغم انتسابه إليهما مصبوغ بهوية أسلوبية مستقلة هي الهوية العلائية.

ثانياً - الاختيارات والعادات الأسلوبية:

ونقصد بها مختلف ضروب النسيج اللغوي اللفظي/الدلالي التي تكتسي بها الجمل الشعرية، لا باعتبارها متطلبات يستدعيها السياق التداولي فيجعلها كالمفروضة كما هو الشأن في مطلق الكلام، ولكن باعتبارها أنسجة تخيلية صوتية نغمية وإيقاعية ودلالية، أو بيانية تواصلية يعود إليها الشاعر عودة شبه غريزية لتعوده عليها بتأثير الدربة وكثرة الاستعمال، أو ينتقيها للتعجيب أو الإفهام أولهما معاً، مقدماً إياها على نظائر لها ممكنة. ومن بين اختياراته وعاداته الأسلوبية:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤ - ١٧٠.

I - التصغير: اعتذر الشيخ عن أبي الطيب عند ما عاب عليه ابن القارح وضعه التصغير في غير موضعه^(١)، بأنه كان «مولعا بالتصغير لا يقنع من ذلك بخلسة المغير، ولا ملامة عليه، إنما هي عادة صارت كالطبع»^(٢)، واعتذاره هذا تنبيه نقدي ضمني على أن غلبة بعض الأساليب المستحسنة أو المعيبة على شعر شاعر ما قد لا تكون لحاجته إليها، أو لاختياره إياها قاصداً، ولكن لمجرد اعتياده عليها.

ولعل من أهم ما تختص به الهوية الأسلوبية العلانية قابليتها لأن تتشخص في البناء الشعري محتملة لأن تنسب أحياناً إلى أي واحد من المناحي المذكورة، أي الاحتياج والاختيار والاعتیاد، وهو ما يجعل من الصعب على الدارس الجزم بتسلط هذا المنحى عليها دون الآخر.

فالتصغير الذي عده من عيوب أبي الطيب المغفورة يكثر في شعره كثرة تدل على أن العادة صارت من أسباب إتيانه به، لكن إعجاب النقاد^(٣) بطريقته في إيقاعه بنبيئ بأنهم لم يتبينوا فيه ما يشعروهم بأنه صار من ثمرات الاعتیاد بعد أن كان يأتي للاختيار أو الاضطرار، فمما لا يجيزه العلماء^(٤) تصغير ما سوى الأسماء، وقد صغر الشيخ اسم التفضيل قياساً في قوله:

إذا شربت رأيتُ الماءَ فيها

أزيرقُ ليس يستره الجران^(٥)

(١) انظر رسالة ابن القارح: ص ٢٨.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤١٤ - ٤١٥.

(٣) انظر مثلاً قول الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٤: «ولقد طبق المفص بالتصغير». وقوله: «والتصغير في صويعباتك وقع مليحاً». نفسه: ص ٧٤٦. وانظر سر الفصاحة: ص ٩٠، وشاعرية أبي العلاء: ص ٩٢ - ٩٣.

(٤) احتج بعض العلماء بتصغيره على كونه اسماً، وعد آخرون ذلك شذوذاً لأنه لم يسمع إلا في أحسن وأملح، وجعله بعضهم تصغيراً للفظ دون المعنى، وذكر ابن هشام أنه من بين أربعة أسماء غير متمكنة تصغر. انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ١/ ٢٦، ١٣٨، وأوضح المسالك: ص ٢٧٦، وخزانة البغداد: ١/ ٤٥١.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٣.

ورغم ذلك لم يقفوا عنده إلا لإظهار الإعجاب به^(١)، أو لتأويل «أزريق» بالماء القليل لتحسين الاستعمال^(٢).

فاقتران التصغير بالملاحة واللفظ جعله يبدو كأنه اختير للتعجيب به لا لولع الشاعر به وتعوده عليه، ولعل مما يكشف عن جانب من هذا الولع دفاعه المتردد عن صيغة التصغير في بعض الأسماء الدالة بمعانيها على السمو والرفعة كقوله:

وجدتني اللَّجَيْنِ أو الثُّرَيَّا

وتصغير المصغر لا يجوز^(٣)

II - **الخبر والإنشاء**: يبدو الخروج من الخبر إلى الإنشاء أو العكس من اختياراته الأسلوبية التي تتعدد مناحيها أحياناً في بعض أشعاره، فيتعذر حملها على افتقار السياق التداولي إليها، أو على اختياره لها قاصداً، أو على مجرد استجابته شبه الغريزية لعادته في استعمالها.

فسقط الزند بقصائده المختلفة التي قالها مباحاً أو مهنئاً أو شاكرًا أو معاتباً أو معتذراً، أو متشوقاً إلى المعرة أو متحسراً على بغداد، يقتضي أن يكون للجميل الإنشائية حيز أوسع من الجمل الخبرية، لكننا عندما نتتبع نسب توزيعها في هذه القصائد نلاحظ أن الأساليب الإخبارية تستنفد في كل قصيدة جل أبياتها، ولا تترك للطلبية إلا حيزاً ضيقاً لا تكاد تتغير نسبته.

ولا تزيد هذه النسبة حتى عندما نعتبر في الإحصاء الأبيات التي تداخل فيها الخبرُ والطلبُ أساليبَ إنشائية كما يتضح من المقارنة بين نسبها في ٧٠ سقطية^(٤) أحصيت أساليبها اعتباراً.

(١) انظر قول الخوارزمي السابق: «ولقد طبق المفصل بالتصغير».

(٢) انظر قول التبريزي: «أزريق تصغير أزرق، كأنه ماء قليل، فلذلك حسن فيه التصغير». شروح: ص ١٨٣.

(٣) اللزوم: ٦٢٣ / ١.

(٤) نذكر السقطيات في الجدول مرتبة حسب ورودها في شروح السقط مع الاحتفاظ بأرقامها الترتيبية، هذا ما سيؤدي إلى إسقاط الرتب ٧٥ و٧٦ و٧٧ و٧٨ و٧٩ و٨٠ و٨١ و٨٢ و٨٣ و٨٤ و٨٥ و٨٦ و٨٧ و٨٨ و٨٩ و٩٠ و٩١ و٩٢ و٩٣ و٩٤ و٩٥ و٩٦ و٩٧ و٩٨ و٩٩ و١٠٠ و١٠١ و١٠٢ و١٠٣ و١٠٤ و١٠٥، لأنها رتب الدرعات.

وتشير الجداول اللاحقة إلى عدد أبيات كل واحدة منها، وعدد ما بني منها على الإنشاء أو الخبر مع النسبة المئوية:

السقطية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩
ع. الأبيات	٨١	٧٤	٦٧	٢٨	٥٨	٥١	٣١	٥١	٤	١٢	٢	١٤	٦٢	٧٤	٤١	٦٠	٣٢	٤٠
الإنشاء	٦	١٤	٣	٤	٢	٥	٥	٥	١	٣	٠	٢	٧	٢	٦	٦	٢	٢
%	٧	١٩	٤	١٤	٤	١٠	١٦	١٠	٢٥	٢٥	٠	١٢	٤	١٥	١٠	٦	٥	٥
الخبر	٧٥	٦٠	٦٤	٢٤	٥٦	٤٦	٢٦	٤٦	٢	٩	٢	١٢	٥٥	٧١	٢٥	٥٤	٢٠	٢٨
%	٩٣	٨١	٩٦	٨٦	٩٠	٨٤	٩٠	٩٠	٧٥	٧٥	١٠٠	٨٦	٨٨	٩٦	٨٥	٩٠	٩٤	٩٥

السقطية	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧
ع. الأبيات	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩
الإنشاء	٠	١	١	٠	٢	٣	٢	٢	١٠	٢	٣	٠	٨	٢	٨	٤	٠	٨
%	٠	٢٣	٢٥	٠	١٧	١٨	٢٧	٢٠	٢٧	٠	٢٧	٠	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧
الخبر	٢	٢	٣	٢	١٠	١٤	٢٤	٢٠	٨	٨	٨	٢٨	٤٨	٨	١٤	١٩	١٩	٢٩
%	١٠٠	٦٧	٧	١٠٠	٨٣	٨٢	٧٣	٧٠	٩١	٧٣	١٠٠	٧٨	٨٠	٨٦	٨٩	٨٣	١٠٠	٧٨

السقطية	٢٨	٢٩	٤٠	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦١
ع. الأبيات	٢٥	١٦	٢٤	٥	١١	٢٢	٢٢	١٠	١١	٦	١٦	١٤	٥	١٢	١٤	٥١	٥١	١٧
الإنشاء	٦	١	١	٢	٢	٨	٣	٢	١	٠	١	٤	٢	٥	٨	٨	٩	٢
%	٢٤	٦	٤	٦٠	٢٧	٢٥	٩	٢٠	٩	٠	٦	٢٩	٤٠	٣٣	٢٦	١٦	١٨	١٢
الخبر	١٩	١٥	٢٢	٢	٨	٢٤	٢٩	٨	١٠	٦	١٥	١٠	٢	٨	٩	٤٢	٤٢	١٥
%	٧٦	٩٤	٩٦	٤٠	٧٣	٧٥	٩١	٨٠	٩١	٩١	٩٤	٧١	٦٠	٦٧	٦٤	٨٤	٨٢	٨٨

السقطية	٦٢	٦٣	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٤	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢
ع. الأبيات	٥٧	٢٨	٢٠	٦٤	٥٧	٥٥	٤٢	٣	٤	٨	١٥	٢٠	٦	٨	٨	٨	٦	٤
الإنشاء	٩	٤	٢	٧	٧	١٠	٥	١	١	٤	١	١	١	١	٢	٢	٢	٤
%	١٦	١١	١٥	١١	١٢	١٨	١٢	٢٣	٢٥	٢٣	٥٠	٧	٢	٢	١٧	٢٨	٢٣	١١٢
الخبر	٤٨	٣٤	١٧	٥٧	٥٠	٤٥	٣٨	٢	٢	٣	٤	١٤	٢٩	٥	٥	٤	٠	٠
%	٨٤	٨٩	٨٥	٨٩	٨٨	٨٢	٨٨	٦٧	٧٥	٥٠	٩٢	٩٧	٨٣	٦٢	٦٢	٦٧	٠	٠

ويتضح من حساب نسبة الإنشاء إلى الخبر في القصائد المطولة أنها تتراوح ما بين ٠٠٪ و ٣٣٪، وأنها قد تملو ظاهراً في القطع غير الطويلة وفي المقطوعات لقلة عدد الأبيات، فتتراوح بين ٠٠٪ و ١٠٠٪، من خلال بلوغها في بعضها ٢٥ و ٣٦ و ٣٨ و ٤٠ و ٥٠ و ٦٠٪.

لكن هذه النسبة العالية لا تحمل أية دلالة على ميل الشيخ إلى الأساليب الإنشائية، لأنها لم تأت إلا في مقطوعات معدودة، لغلبة القصائد على الديوان.

ويفسر قلة الجمل الإنشائية في شعره رغم مناسبتها للمديح والأغراض الشبيهة به في قيام معانيها على الطلب، رفض الاستجداء الذي يبني في جله على أفعال طلبية، وبنائوه معاني أغراضه الشعرية على الوصف التصويري الذي يكون الإخبار فيه حتى عند التوجه إلى الممدوح بالخطاب هو الأنسب.

أما ما يتخلل الأوصاف الإخبارية من جمل إنشائية لا تكاد تظهر لقلتها وتباعدها، فإن الشاعر يأتي بها مستجيباً لما يقتضيه الغرض ومناسبة القصيدة، كالتهنئة في قوله بعد توالي ثلاثة وعشرين بيتاً في الوصف المادح كلها إخبار:

ليهنك في المكارم والمعالي

كمال علم القمر الكمالا

وأنتك لو تعلقت الرزايا

بنعلك ما قطعن لها قبالا

حفظت المسلمين وقد توالى

سحائب تحمل النوب الثقالا

وصنت عيالهم إذ كل عين

تعدُّ سواد ناظرها عيالا

بوقت لا يطيق الليث فيه

مساورة ولا السَّيْد اختالا

وانت أجل من عيد تهنا

بعودته فهزيت الجلالا

ومر بفراق شيمتها الليالي

تجيبك إلى إرادتك امتثالاً^(١)

(١) سقط الرند/ شروح: ص ١٠٩ - ١١٢.

وكالتشوق والحنين في قوله عائداً إلى الإنشاء بعد ثمانية أبيات واصفة:

أخازن دار العلم كم من تنوفة
أنت دوننا فيها العوازف واللغط
ومحواة أرض صدّ محوة بعدها
وحي المنايا من أساويها نشط
إذا جمحت خيل الكلام فإنما
لديك يعانى من أعنتها الضبط
ألا ليت شعري هل أدين ركائباً
أمطُّ بها حتى يطلحها المط
وهل ينشطني من عقالي إليكم
رضى زمني أم كل شيمته سخط
إذا أنا عاليت القنود لرحلة
فدون عليان القنادة والخرط
وإن خلطتني بالتراب منيةً
فبعض ترابي من موتكم خلط
فيا ليتني طارت بكوري إذ دنا
بكوري قطاة بالصراة لها وقط
لأقضي هم النفس قبل مجلة
كأن عظامي الباليات بها خط^(١)

ويأتي الشيخ باثنى عشر بيتاً قبل أن يصل إلى آخر أبيات القصيدة، لكنه لا يعود فيها إلى الإنشاء مرة أخرى.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٢ - ١٦٤٦.

وقد يكون الإتيان بالجمال الإنشائية في بعض القصائد لتفادي الإملال والتخلص من الرتابة التي تنجم عن توالي نفس الإيقاع الأسلوبى، كما يتبين من مثل قوله:

فواعجبًا كم يدعى الفضل ناقصٌ
وواأسفًا كم يظهر النقص فاضلٌ
وكيف تنام الطيرُ في وكناتها
وقد نصبت للفرقدين الحبائل
ينافس يومي في أمسي تشرقًا
وتحسد أسحاري على الأمائل
وطال اعترافي بالزمان وصرفه
فلسْتُ أبالي من تغول الغوائل
فلو بان عضدي ما تأسَف منكبي
ولو مات زندي ما بكته الأنامل
إذا وصف الطائي بالبخل مادرٌ
وعير قسًا بالفهامة باقل
وقال السهى للشمس أنت خفيةٌ
وقال الدجى يا صبح لونك حائل
وطاولت الأرض السماء سفاهةً
 وفاخرت الشهب الحصى والجنادل
فيا موت زُرْ إن الحياة زميمةٌ
ويا نفس جَدِّي إن بهرك هازل^(١)

وبعد خمسة عشر بيتًا خاليًا من الجمال الإنشائية يخرج إلى الطلب ليتخلص منه إلى ختم القصيدة بالخبر:

(١) سقط الزند / شروح: ص ٥٢٨ - ٥٣٨.

وإن كنت تهوى العيش فابغِ توسطاً
فَعِنْدَ التَّنَاهِي يَقْصُرُ الْمُتَطَاوِلُ
تُوقَى الْبِدَوْرُ النَقْصَ وَهِيَ أَهْلَةٌ
وَيَدْرِكُهَا النَقْصَانُ وَهِيَ كَوَامِلٌ^(١)

ويطرد نفس الإهمال للأساليب الإنشائية في الدرعايات، فنسبها فيها جد منخفضة بالقياس إلى ما بني من الأبيات على الإخبار، كما يتضح من التبيان الآتي:

رقم الدرعية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥
عدد الأبيات	٢٠	١٤	٢٢	٤٤	١٠	٦٢	٥٤	٢٢	٢١	٢٥	٩	١٤	٦	٢٧	١٩
الإنشاء	١	٣	٤	٥	١	٤	٤	٣	٦	٢	٢	١	٠	١	٤
%	٥	٢١	١٢	١١	١٠	٦	٧	١٤	١٩	١٢	٢٢	٧	٠	٤	٢١
الخبر	١٩	١١	٢٨	٢٩	٩	٥٨	٥٠	١٩	٢٥	٢٢	٧	١٢	٦	٢٦	١٥
%	٩٥	٧٩	٨٨	٨٩	٩٠	٩٤	٩٢	٨٦	٨١	٨٨	٧٨	٩٢	٩٢	٩٦	٧٩

رقم الدرعية	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
عدد الأبيات	٣	٥	٤	١٠	٦	٦	٣٠	٥	٥٥	٥	٤٠	٦	٢٦	٢٧	١١
الإنشاء	١	٠	٠	١	٠	٠	٣	٠	٣	٠	٢	٠	٤	٥	٠
%	٣٣	٠	٠	١٠	٠	٠	١٠	٠	٥	٠	٥	٠	١٩	١٩	٩
الخبر	٢	٥	٤	٩	٦	٦	٢٧	٥	٥٢	٥	٣٨	٦	١٧	٢٢	١٠
%	٦٧	١٠٠	١٠٠	٩٠	١٠٠	١٠٠	٩٠	١٠٠	٩٥	١٠٠	٩٥	١٠٠	٨١	٨١	٩١

فالجمل الإنشائية في ٢٥ % من الدرعايات معدومة (٠ %) وهي في ربعها الآخر شبه معدومة، بينما يظل عددها في ما تبقى من الدرعايات جد قليل.

ويفسر تقدم الدرعايات على السقط في هيمنة الخبر وشحوب الإنشاء كونها ديواناً متميزاً لم يأت فيه أبو العلاء - كما أوضحت - لا بالمديح ولا بأي غرض من أغراض الشعر المعروفة، ولكنه خصمه كله للوصف التصويري قاصراً إياه على الدرع يخبر عنها، فإذا انصرف عن الإخبار إلى الإنشاء ليعود إليه مسرعاً كان ذلك في الغالب للحث على لبسها للدفاع عن الأرض والدين والعرض، ولإظهار الأسف على حيلولة الشيوخوخة دون ذلك، ولوم من يفرط فيها بالبيع وترك الصقل، كقوله:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٥٢.

والفقير الوفير من هو مختا
 رُ عليها من السوام وقيرا
 أشعريها بديل كرتها المس
 لك إذا ما الدعاء صار كيرا
 واصبحيها البان الزكي فما ار
 ضى لعرضي من السليط ثجيرا
 هي حصني يوم الهياج فعدي
 ها عن الآس واستعدي العبير^(١)

وقد يكون كشأنه في السقط للهروب من الرتبة المملة التي قد تنشأ من الاسترسال
 غير المتقطع في الوصف الإخباري، كما نجد في مثل قوله:
 أراني وضعت السرّ عني وعزني
 جوادي ولم ينهض إلى الغزو أمثالي
 وقيدني العود البطيء وقيل لي
 وراك إن الذئب منك على بال
 واثرت أخلاق السرابيل بعدما
 أكون وأوفى أدرع القوم سربالي
 مكرمة الأذيال عن مسّها الحصى
 إذا جرّ يومًا، درعه كل تنبال
 يقوم بها مثل الرديني ما سعى
 بشكته مثلي الضعيف ولا الآلي
 إذا فني الشهر الحرام وجدتني
 وبرد هلال ملبسي يوم إهلال

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٠ - ١٧٩٢.

مضى نثلت من عيبة يوم سبرة
وقد غيم أفق أرسلت جاري الال
وهل تركت منها الصوارم والقنا
لملمس إلا بقية أسمال^(١)

لكن ما يلفت النظر في توزيع الأبيات القليلة التي بناها من الجمل الإنشائية في الديوانين، أن هذه الجمل رغم قلتها تصبح منافسة لأخواتها الخيرية في افتتاحات السقطيات والدرعيات، فقد بلغ ما استهل بالاستفهام والأمر أو غيرهما من الأساليب الإنشائية في السقط ٣٦٪ من مجموع قطع الديوان، وبلغ في ديوان الدرعيات ٢٨٪، وهي نسبة عالية تناقض نسبة ورودها في القصائد نفسها، وأقرب تفسير نجده لهذا التباين رغبته في تعويض شحوب الإنشاء أمام الخبر في قصائده بنوع من البروز الموقعي، يُستمدُّ من مجيئه في مطالع بعض القصائد والمقطوعات رغم منحائها الوصفي الاخباري كما يتضح من قوله في السقط:

أعارضُ مزيَ أورد البحرَ نوده
فلما تروت صار شوقاً إلى نجدٍ
سما نحوه ملك الرياح بجنده
فمزقه نون الإرادة والود
بكيث له إذ فاته ما يريده
وما شوقه شوقي ولا وجده وجدي
كذاك الليالي لا يجدن بمطلبٍ
لخلق ولا يبقين شيئاً على عهد^(٢)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨١٢ - ١٨١٧.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٣٩٠ - ٣٩١.

وقوله في الدرعيات:

ابني كنانة إن حشو كنانتي
نبلاً بها نبلُ الرجال هلوكُ
هل تزجرنكم رسالة مرسلٍ
أم ليس ينفع في أولئك ألوك
تحتي مصعلكة الربيع وفوقها
بيضاء غُرْ بذوبها الصعلوك
واستامها مثر وأخر معوز
ومن الرجال معاوِزُ وملوك^(١)

لكننا لا نستبعد أن يكون لبعض الأحوال الانفعالية - كالفرح والغضب والقلق والندم والخوف واليأس - تأثير في هذا الاختيار، ونستأنس في افتراض هذا التأثير باقتران حال اليأس بتلاحق الجمل الإنشائية في أربعة أبيات متوالية افتتح بها عينيته التي استغاث فيها بأبي حامد الأسفراييني:

لا وضع للرحل إلا بعد إيضاع
فكيف شاهدت إمضائي وإزماعي
يا ناقُ جدي فقد أفنت أناتك بي
صبري وعمري وأحلاسي وأنساعي
إذا رأيت سواد الليل فانصلتي
وإن رأيت بياض الصبح فانصاعي
ولا يهولنك سيفُ الصباح بدا
فإنه للهوادي غير قطّاع^(٢)

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠١ - ١٩٠٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٧٤١ - ٧٤٢.

وكان من المفترض أن تكون لزومياته الديوان الذي تهيمن فيه الأساليب الإنشائية على الخبر، فقد كانت غايته من تأليفه - كما ذكر في مقدمته - الوعظ والتذكير وتبنيه الغافلين، أملاً أن يقبل الناس نصائحه الأخلاقية:

أَتَقْبَلُ النَّصِيحَ مِنِّي أَمْ تَضِيعُهُ

وَرَبِّ مِثْلِكَ الْغَاهُ فَمَا قَبِلَا^(١)

وذلك ليصبحوا بعد قبولها والعمل بها مهينين لنصح غيرهم، لأن إغلاق باب الشرور يكون بالنصيحة وعدم الغش فيها:

انصَحْ فَإِنَّ النَّصِيحَ لِلْمَرْءِ مِثْلُ

سَلِ الْغَيْثِ أُرْوَى بِوَابِلٍ وَيَغْشَى

وَرَأَقِبِ اللَّئِمَةَ أَنْ تَغْشَى فَقَدْ

يُفْسِدُ رَأْيَ اللَّيِّيبِ حِينَ يَغْشَى^(٢)

أقصرُ السبل إلى النصيح أفعالُ الأمر والنهي، أي التوجه إلى المخاطب بطلب مباشر لا يتوسل فيه بأي وسيط تشبيهي أو تصويري للإفهام، لكن ما يلاحظه القارئ أن الشيخ اختار أن تكون الأساليب الخبرية هي الحامل اللغوي لمواعظه ونصائحه عوض الأساليب الإنشائية، فالإخبار يبدو في هذا الديوان مهيمناً بكمه على مطالع اللزوميات، فمن بين ٨٤٦ قطعة تضمنها الجزء الثاني نجد ٧٤,٧ ٪ منها (أي ٦٣٢ لزومية) مستهلة بجملة خبرية، بينما لم يأت الإنشاء إلا في ٢٥,٥ ٪ منها، أي ربع القطع^(٣) (٢١٤ قطعة).

ويبدو أن حظ باقي الأبيات في كل مقطوعة من الأساليب الإنشائية لم يكن بأحسن حالاً منه في المطالع، ففي ست قطع متفاوتة الطول انتزعناها من أماكن

(١) اللزوم: ٢٩٠/٢.

(٢) نفسه: ٨٠/٢.

(٣) انظر البناء اللفظي: ص ٢٠١، حيث يجرم السعدني أن للأساليب الإنشائية في لزومياته حضوراً كمياً وكيفياً قوياً.

مختلفة من الجزء الثاني^(١)، نجد الإنشاء يمثل نسبة ٠/٢ في قطعة من بيتين أي (٠٪)، و٠/٤ في قطعة من أربعة أبيات أي (٠ ٪)، و١/١٠ في قطعة من عشرة أبيات أي (١٠٪)، و٢/٤٧ في مطولة من ٤٧ بيتاً أي (٤ ٪)، و١٠/٥٧ في مطولة من ٥٧ بيتاً أي (١٦ ٪)، و٢١/٦٥ في مطولة من ٦٥ بيتاً أي (٣٠ ٪).

والملاحظ أن ما يأتي به من الأساليب الإنشائية متفرقاً في المطولات يكون في الغالب لتوجيه النصح إلى القارئ من خلال الطلب أو الأمر والنهي الصريحين، كما يتبين من مثل قوله:

تَهاوُنُ بِالظَنُونِ وَمَا حَدَسَنَه

وَلَا تَخْشَ الظُّبَاءَ مَتَى كُنْسَنَه^(٢)

لكنه يأتي بها أحياناً لمجرد كسر رتابة توالي الجمل الخبرية، والغالب على هذا النوع أن يكون استفهاماً أو نداءً أو تمنياً لا يفيد نصحاً مباشراً بأمر أو نهى، كما نجد في مثل قوله:

أَوَانِي هُمُّ فَأَلْقَى أَوَانِي

وَقَد مَرَفِي الشَّرْخَ وَالْعَنْفَوَانَ

وَضَعْتُ بَوَانِي فِي نَالَةٍ

وَالْقَيْتُ لِلْحَادِثَاتِ الْبَوَانِي

ثَوَانِي ضَيْفٌ فَلَمْ أَقْرِه

أَوَائِلَ مِنْ عَزَمْتِي أَوْ ثَوَانِي

فِيَا هِنْدَ وَإِنِ عَنِ الْمَكْرَمِ

تَ مِنْ لَا يَسَاوُرُ بِالْهِنْدِ وَانِي

زَوَانِي خَوْفُ الْمَقَامِ الزَّمِي

مَ عَنْ أَنْ أَكُونَ خَلِيلَ الزَّوَانِي

(١) انظر اللزوم: ١٥٧/٢، ٢٨١، ٢٨٢، ٣٨٦، ٥٢٤، ٥٧٩.

(٢) نفسه: ٥٢٤/٢.

روائي صبري فأضحت إلي
عيونٌ على غفلات روائي
عواني قضاء دُؤْبُنْ المراد
وما بكر شأنك مثل العوان
وهل جعل الشائعات الوميض
ثواني غيرُ اتصال الثواني
فما لركابك هذي الوقوف
عدا حاييها الذي يرجوان
حواني للورد أعناقها
وما علمت أي وقتٍ حواني^(١)

وقد نجد في احتياجه إلى التشبيهات والوصف التصوري المشخص للشروع، ولأوهام الدنيا وعبث الوجود البشري الفاني، ما يفسر انصرافه عن الإنشاء إلى الخبر، لكن أطراد هيمنة هذا الأخير على جملة الشعرية في مختلف دواوينه - للتخييل كان الشعر أم للتذكير - يجعلنا نعتقد أن العادة كان لها بعض الأثر في بروز هذه الهيمنة الأسلوبية.

(١) اللزوم: ٥٧٩/٢.

خاتمة

نخلص من هذه الرحلة الطويلة في عوالم الشعرية العلانية إلى أن نظرية الشعر لدى الشيخ مقترح نقدي استمد من التصور أبعاده المجردة ونحا نحو الإنجاز، فاستجاب الشعر مدة، ثم تمرد أبو العلاء المفكر على أبي العلاء الشاعر وغيّزته فغاب الموزون المجرد غيبة طويلة، أطالها الصمت والرضى بالنظم الصادق الضعيف، وبألغازه الكاذبة الصادقة، قبل أن يعلن أدبُ الجهاد في أواخر حياته عودة الشعر المجرد مستحيًا إلى الظهور.

وبين محطات الاستجابة والغيبة والعودة هذه تتحدد دلالة نظرية الشعر العلانية في تأرجحها بين التصور والإنجاز، فعلاقة هذه النظرية بما أنجزه الشيخ في رحلته الشعرية الطويلة علاقة متغيرة تحدد طبيعتها المرحلة التي ينتمي إليها المنجز، فالتنظير للجودة الشعرية كان في مرحلة سقط الزند وجهًا نقديًا مطابقًا للتجويد الفني الذي بنى عليه مختلف قصائده في ديوانه الأول هذا، ولم يكن للفكر الأخلاقي أي حضور أو تأثير في التفاعل المتجانس بين التنظير والإنجاز.

أما بعد إعلانه توبته من الشعر وصمته ثم عودته إلى الموزون فقد أصبح هذا التفاعل تباعدًا وتنافرًا، لوقوف الفكر الأخلاقي حاجزًا بين تصوره النقدي للتجويد الشعري وبين المنجز الذي صار فيه تكاملُ الصدق والضعف الشعري في ديوانيه الثاني والثالث (اللزوم والاستغفار) بديلًا من تكامل الكذب الفني والجودة، ولم يعد الشيخ إلى المصالحة بين التجويد والإنجاز إلا في آخر ديوان نظمه أي الدرعيات.

ورغم هذه العودة ظل فكره الأخلاقي يحول دون عودته إلى المطابقة المطلقة بين النظرية والمنجز ليتفاعلا كما كان حالهما في مرحلة الانتساب إلى الشعر المجود، مرحلة السقط.

أما علاقة النظرية بالتصور فقد ظلت ثابتة، لأن مفهومه النقدي للشعر المجود لم يتغير في أية مرحلة من مراحل حياته الطويلة، فقد طلق الشعر بعد عودته من بغداد مكتفياً بالمنتور عن هنوات الموزون، لكنه ظل يصرح في أحكامه النقدية التي خص بها أشعار غيره في بعض مصنفاته، بأن ليس يؤدي إلى الشعر المجود إلا طريق واحد تكون الغريزة فيه هي الهادية لا العقل، وهو الطريق الذي ظل طيلة حياته يعبده نقدياً ويرسم معالمه ويرسخها.

وعندما تراجع عن توبته من الموزون وعاد إليه في لزومياته مُحِلًّا الفضيلة والصدق محل أغراض الشعر الموروثة وأكانيبها، لم يتردد في الاعتراف نقدياً في مقدمة اللزوم بأن ما نظمه في هذا الديوان متوسط ضعيف، وأن سبب ضعفه صدقه فيه وعدم توسله فيه - رغبة في الوعظ والتذكير - بالأغراض التي تعود الشعراء أن يتوسلوا بها إلى الجزالة والجودة، لأن الطريق إليهما - في رأيه - واحد ووحيد: الكذب.

وقد يجبر الفكر الأخلاقي الشعراء على أن يحاسبوا أنفسهم على ما يملؤون به قصائدهم من مبالغات ودعاوى كاذبة فيصمتون أو يقتصدون، لكنهم لن يستطيعوا في رأيه أن يغيروا حقيقة الشعر لأن الشعر هو هو، ولا تجوده إلا الأكاذيب.

ولم تكن حال نظريته الشعرية وهي تتأرجح بين ثبات التصور النقدي وتحولات الإنجاز لتختلف عن حاله هو نفسه، فقد أسرف في الغلو والكذب في سقطياته عندما كان فكره مشغولاً عن أدب الفضيلة، وعندما استيقظ حسه الأخلاقي فرفض الشعر

وزهد فيه قاده غضبه ممن ظلموه بالتشكيك في سلامة عقيدته إلى الإسراف في النقد الأخلاقي والديني، غير مبال بما كان غضبه يُجرّبه على لسانه.

ولم ينعم الشيخ بالطمأنينة إلا عندما اهتدى إلى التوفيق بين الشعر والفضيلة في جهادياته الدرعية، ليبدأ مرحلة الاعتدال الفني الفكري التي كان ضوء السقط في نهايتها آخر تَجَلٍّ للنظرية الشعرية العلائية، ففي هذا الكتاب الذي يُعتبر آخر ما صنّفه في الشعر قبل أن يلبي نداء ربه، بدأ الشيخ في رسم طريق نقدي جديد إلى شعر موجود جديد يستمد جودته من الخير المطلق، ولم يُكتب له من العمر ما يسمح له بتعبيد هذا الطريق، لكنه رسم ملامحه الفنية في قوله في خطبة الكتاب: «قد علم الله جلت عظمته أن أحب الكلام إلي ما ذكر به الله عز سلطانه وأثنى به عليه»، والأعمال بخواتيمها.

انتهى بعون الله وقوته ودوام حفظه لنا جميعاً.

إن شاء الله أمين إنه مجيب الدعاء.

المصادر والمراجع

أولاً - القرآن الكريم.

ثانياً - المتن العلائقية:

- ١ - إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م.
- ٢ - استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.
- ٣ - الأوزان والقوافي في شعر المثنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضاً أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣ هـ / أكتوبر ١٩٨٢ م.
- ٤ - الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.
- ٥ - جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرها.
- ٦ - خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره.
- ٧ - الدرعيات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤ م.
- ٨ - ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.
- ٩ - الرسائل القصيرة والمتوسطة: أ - طبعة شاهين عطية، بيروت - ١٨٩٤ م، وأعادتها نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.

ب - طبعة مرجليوث - المطبعة المدرسية - أكسفورد - ١٨٩٨م، وأعدت نشرها بالأرفست مكتبة المثني ببغداد.

ج - تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق - ط١ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

- ١٠ - رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.
- ١١ - رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.
- ١٢ - رسالة الحروف = رسالة الإغريض.
- ١٣ - رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.
- ١٤ - رسالة الشياطين = رسالة الجن.
- ١٥ - رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر - ١٩٧٥.
- ١٦ - رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٣.
- ١٧ - رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الأفاق الجديدة، ط٣، بيروت - ١٩٧٩.
- ١٨ - رسالة المنيع: ضمن رسائله المذكورة.
- ١٩ - رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، د.ت.
- ٢٠ - الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.
- ٢١ - زجر النابج: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.
- ٢٢ - سقط الزند: أ - ضمن شروح سقط الزند.
ب - تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٥.

٢٣ - شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٧٥هـ / ١٩٥٦م.

٢٤ - ضوء السقط:

أ - مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس.

ب - تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.

٢٥ - عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.

٢٦ - الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت - د.ت. (مصورة عن الطبعة التيمورية - ١٣٥٦هـ / ١٩٣٨م).

٢٧ - القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نوازل المخطوطات، ط ١، القاهرة - ١٩٥١م.

٢٨ - اللامع العريزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس/ ضمن الموضح للتبريزي.

٢٩ - لزوم ما لا يلزم:

أ - طبع دار صادر ودار بيروت، بيروت - ١٣٨١هـ / ١٩٦١م.

ب - تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٩٢.

٣٠ - ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.

ثالثاً - الكتب القديمة والحديثة:

(i)

٣١ - آثار البلاد وأخبار العباد: للقزويني زكريا بن محمد بن محمود/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

- ٣٢ - الإِتقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت/ لبنان - ١٩٧٣.
- ٣٣ - إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٦.
- ٣٤ - أخبار البحري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.
- ٣٥ - أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الافاق، ط ٣، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ٣٦ - أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.
- ٣٧ - الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر - ١٩٤٩.
- ٣٨ - أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - ١٩٦٣.
- ٣٩ - أرجوزة ابن سيدة/ ضمن ابن سيدة المرسى: لداريو كابانيلاس رودريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكلي، الدار التونسية - تونس.
- ٤٠ - إرشاد الأريب إلي معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأدباء.
- ٤١ - الإرشاد الشافي على متن الكافي = الحاشية الكبرى على متن الكافي.
- ٤٢ - أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.
- ٤٣ - الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة.
- ٤٤ - الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٦١.
- ٤٥ - إعجاز القرآن: للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، على هامش الإِتقان في علوم القرآن للسيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت/ لبنان - ١٩٧٣.

- ٤٦ - إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبي، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين/ دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ - ١٩٨٤م.
- ٤٧ - الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٤٥هـ / ١٩٢٧م.
- ٤٨ - الاقتصاد في الاعتقاد: للإمام أبي حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عادل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م.
- ٤٩ - الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، بيروت - ١٩٧٣.
- ٥٠ - الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م.
- ٥١ - التماسه عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية/ الخرطوم، ودار الفكر/ بيروت - ط ١، ١٩٧٥.
- ٥٢ - الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأنلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.
- ٥٣ - الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.
- ٥٤ - الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
- ٥٥ - الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيد، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.
- ٥٦ - أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.

- ٥٧ - الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدى: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.
- ٥٨ - إنباه الرواة على أنباه النحاة: للقفطي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ٥٩ - الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإيباري، المطبعة الأميرية، القاهرة - ١٩٥٥.
- ٦٠ - الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد، تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت - ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ٦١ - الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط ٤، مصر - ١٣٨٠هـ / ١٩٦١م.
- ٦٢ - الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم كمال الدين عمر بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٦٣ - الأوراق = أخبار الشعراء.
- ٦٤ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله بن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح، ط ٣، القاهرة - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.
- ٦٥ - إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي / ضمن شروح سقط الزند.

(ب)

- ٦٦ - البحتري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن البيهلي، دار الأندلس، لبنان - ١٩٨٢.
- ٦٧ - البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت - د.ت.
- ٦٨ - البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ٦٩ - البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.
- ٧٠ - بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م.
- ٧١ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.
- ٧٢ - البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.
- ٧٣ - البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.
- ٧٤ - البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

(ت)

- ٧٥ - تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحلیم نجار، دار المعارف، ط ٣، مصر - ١٩٧٤.
- ٧٦ - تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٧٧ - تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.
- ٧٨ - تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.
- ٧٩ - تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.
- ٨٠ - تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وأثر رجالها: لعبده الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت - ١٩٦٥.
- ٨١ - تاريخ قضاة الأنلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأنلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
- ٨٢ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
- ٨٣ - تاريخ ابن الوردي = تتمة المختصر في أخبار البشر.
- ٨٤ - التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للمعكري.
- ٨٥ - تتمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدرأوي، دار المعرفة، بيروت - ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م.
- ٨٦ - تتمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م.

- ٨٧ - تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر - ١٩٦٨.
- ٨٨ - تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة/ مصر - ١٩٦٣.
- ٨٩ - تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٣.
- ٩٠ - تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٩١ - التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر - ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م.
- ٩٢ - تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ / ١٩٤٤م.
- ٩٣ - التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- ٩٤ - تليس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٩٥ - تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).
- ٩٦ - أبو تمام الطائي حياته وحياته شعره: للدكتور نجيب محمد البهيبي، دار الفكر، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

- ٩٧ - أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٩٨٦.
- ٩٨ - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بذيال الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.
- ٩٩ - التنوير = تنوير سقط الزند.
- ١٠٠ - تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخري، طبع إبراهيم اللسوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.
- ١٠١ - توشيع التوشيح: للصفي صلاح الدين خليل بن أبيك، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.
- ١٠٢ - تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

(ث)

- ١٠٣ - الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.
- ١٠٤ - ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وابن السكيت، نشر أوغست هفتر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.
- ١٠٥ - ثلاثمائة وخمسون مصدراً في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.
- ١٠٦ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.
- ١٠٧ - ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد/ على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - د.ت.

(ج)

- ١٠٨ - الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره: لـحمد سليم الجندي، مطبوعات
المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر، بيروت
- ١٤١٢ هـ/١٩٩٢ م، تعليق عبد الهادي هاشم.
- ١٠٩ - الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق
زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦ هـ/١٩٩٦ م.
- ١١٠ - جرس الالفاظ ودلائها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر
مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.
- ١١١ - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي
الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر،
ط ١، القاهرة - ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م.
- ١١٢ - جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن
طبعة حيدرآباد، ١٣٤٥ هـ - دار صادر.

(ح)

- ١١٣ - الحاشية الكبرى على متن الكافي: لـحمد الـدمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.
- ١١٤ - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لـآدم ميتز، ترجمة محمد عبد الهادي
أبوريدة، لجنة التآليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧ هـ/١٩٥٧ م، و: ط
٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م.
- ١١٥ - الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للآستاذة مهوش أسدي خمامي، رسالة مرقونة
بـخزانة كلية الآداب - ظهر المهرآز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧/١٩٩٨ م.
- ١١٦ - حكيم المعرفة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت -
١٤٠٦ هـ/١٩٨٦ م.

- ١١٧ - حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٩.
- ١١٨ - الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي، مكتبة الأقصى، ط ١، عمان/ الأردن - ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.
- ١١٩ - الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبدالسلام هارون، طبعة الحلبي، مصر - ١٩٤٥.

(خ)

- ١٢٠ - خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعناد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٦.
- ١٢١ - خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر علي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤هـ.
- ١٢٢ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: للبغدادي عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق/ مصر - ١٢٩٩.
- ١٢٣ - الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

(د)

- ١٢٤ - دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبدالرحمان بنت الشاطئ، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد/ العراق - ١٩٦٤م.
- ١٢٥ - دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق - ١٩٧٧.
- ١٢٦ - دراما المجاز: للطفي عبدالبيدع، مجلة فصول، المجلد ٦/ العدد ٢ - يناير- فبراير - مارس/ ١٩٨٦.

- ١٢٧ - دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨ م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١ هـ).
- ١٢٨ - دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخريزي، تحقيق محمد التونجي، سوريا - ١٩٧١.
- ١٢٩ - الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المفتى، ط ٢، بغداد - ١٣٨٦ هـ/ ١٩٦٦ م.
- ١٣٠ - ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق - ١٣٩٥ هـ/ ١٩٧٥ م.
- ١٣١ - ديوان الأختل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت - ١٩٧٩.
- ١٣٢ - ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت - ١٩٧٤، وتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.
- ١٣٣ - ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام الخطيب التبريزي.
- ١٣٤ - ديوان ابن أبي حصينة - شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة.
- ١٣٥ - ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية/ مصر - ١٩٦٠.
- ١٣٦ - ديوان دعل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٢.
- ١٣٧ - ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.
- ١٣٨ - ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١ هـ.

- ١٣٩ - ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.
- ١٤٠ - ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٣٥/١٩٣١ م.
- ١٤١ - ديوان أبي نواس الحسن بن هاني: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ/١٩٥٩ م.
- ١٤٢ - ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧ م.
- ١٤٣ - ديوان البحري أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.
- ١٤٤ - ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التكليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ/١٩٥٠ م.
- ١٤٥ - ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.
- ١٤٦ - ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.
- ١٤٧ - ديوان حسان بن ثابت: أ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المزيان السيراقي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفرات عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب).
- ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ/١٩٧٤ م.
- ١٤٨ - ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبدالقدوس صالح، مؤسسة الايمان، بيروت/ لبنان - ١٤٠٢هـ/١٩٨٢ م.

- ١٤٩ - ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.
- ١٥٠ - ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.
- ١٥١ - ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.
- ١٥٢ - ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.
- ١٥٣ - ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلام الشنتمري: تصحيح مكس سلفسون، مطبعة برطرنند، فرنسا - ١٩٠٠.
- ١٥٤ - ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت/ حلب - ١٩٩٤.
- ١٥٥ - ديوان أبي الطيب المتنبي = شرح ديوان المتنبي.
- ١٥٦ - ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت - ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.
- ١٥٧ - ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت - ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٨م.
- ١٥٨ - ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.
- ١٥٩ - ديوان عنتره: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت - د.ت.
- ١٦٠ - ديوان ليبيد = شرح ديوان ليبيد بن ربيعة.
- ١٦١ - ديوان مجنون ليلى: جمع عبدالستار فراج، دار مصر للطباعة، مصر - ١٩٧٩.
- ١٦٢ - ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٨.
- ١٦٣ - ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٥١هـ/ ١٩٣٢م.

(ذ)

- ١٦٤ - النخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.
- ١٦٥ - نم الخط في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
- ١٦٦ - نيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحري)، تحقيق صالح الاشتري، دار الفكر، ط ٢، دمشق - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.
- ١٦٧ - نيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

(ر)

- ١٦٨ - رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبد الملك، تحقيق الدكتور النعمان عبدالمتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.
- ١٦٩ - رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.
- ١٧٠ - الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.
- ١٧١ - رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.
- ١٧٢ - رسالة الجد والهزل/ ضمن رسائل الجاحظ.
- ١٧٣ - رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان/ ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).

- ١٧٤ - رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.
- ١٧٥ - روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد/ ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.
- ١٧٦ - روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبد الله محمد بن عبد الله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.
- ١٧٧ - الروض المريع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العدي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.
- ١٧٨ - روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

(ز)

- ١٧٩ - زخارف عربية/ نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

(س)

- ١٨٠ - السحر والشعر: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخرانة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - السنة الجامعية: ١٩٨١/ ١٩٨٢م.
- ١٨١ - سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- ١٨٢ - سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ١٨٣ - السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.
- ١٨٤ - سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٨٥ - السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

(ش)

١٨٦ - شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

١٨٧ - الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصحها عبد الوهاب عزام، ط ٢، بالأوفسيت، طهران - ١٩٧٠م.

١٨٨ - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الصي بن أحمد بن محمد، دار المسيرة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

١٨٩ - شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.

١٩٠ - شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - ١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٩١ - شرح ديوان الأخطل - ديوان الأخطل.

١٩٢ - شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط ٤، مصر - ١٩٦٥م.

١٩٣ - شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٧م.

١٩٤ - شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت - د.ت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر - ١٢٩٦).

١٩٥ - شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٩٦ - شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.

- ١٩٧ - شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.
- ١٩٨ - شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧١.
- ١٩٩ - شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.
- ٢٠٠ - شرح ديوان لبيد بن ربيعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.
- ٢٠١ - شرح ديوان المتنبي: لعبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ٢٠٢ - شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط/ ضمن شروح السقط.
- ٢٠٣ - شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد - ضرام السقط/ ضمن شروح السقط.
- ٢٠٤ - شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد/ ضمن شروح السقط.
- ٢٠٥ - شرح شافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، مع شرح شواهد لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
- ٢٠٦ - شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

- ٢٠٧ - شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفي الدين الطلي عبدالعزيز بن سرايا بن علي السنيسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر - ١٩٨٩.
- ٢٠٨ - شرح كافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن محمد بن الحسن الأسترآبادي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.
- ٢٠٩ - شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطلوسي أبي محمد عبدالله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبدالمجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.
- ٢١٠ - شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.
- ٢١١ - شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م.
- ٢١٢ - شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبدالحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.
- ٢١٣ - شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- ٢١٤ - شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.
- ٢١٥ - شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م.
- ٢١٦ - شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب/ سوريا - ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م.

- ٢١٧ - شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.
- ٢١٨ - الشعر والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.
- ٢١٩ - الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.
- ٢٢٠ - الشعراء وإنشاد الشعر: لعل الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.
- ٢٢١ - شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.
- ٢٢٢ - الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء/ ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.
- ٢٢٣ - الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أوتج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م.
- ٢٢٤ - الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.

(ص)

- ٢٢٥ - الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.
- ٢٢٦ - صاعد البغدادي، حياته وآثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
- ٢٢٧ - الصبح المنبئ عن حيثة المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٧.

- ٢٢٨ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعلي البطل، دار الأندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

(ض)

- ٢٢٩ - ضرائر الشعر للقرآن القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.
- ٢٣٠ - ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.
- ٢٣١ - ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

(ط)

- ٢٣٢ - طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.
- ٢٣٣ - طبقات الصوفية: لأبي عبدالرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شربية، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.
- ٢٣٤ - طبقات فحول الشعراء: لمحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

(ع)

- ٢٣٥ - عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.
- ٢٣٦ - عجائب البلدان للقرطبي = آثار البلاد وأخبار العباد.
- ٢٣٧ - العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢٣٨ - عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.

- ٢٣٩ - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراث: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء/ المغرب - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.
- ٢٤٠ - العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د. محمد عبدالمجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة - د.ت.
- ٢٤١ - عقد الجمان: للبر العيني محمود بن أحمد الحلبي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٢٤٢ - العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.
- ٢٤٣ - أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.
- ٢٤٤ - أبو العلاء المعري ناقدًا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط ١، بغداد - ١٩٨٢.
- ٢٤٥ - أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط ١، القاهرة - ١٩٨٧.
- ٢٤٦ - أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة - ١٣٤٤هـ).
- ٢٤٧ - على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة - ١٩٦١.
- ٢٤٨ - العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - لبنان - ١٩٧٢م، وبتحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط ١، بيروت - لبنان - ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ٢٤٩ - عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٢٥٠ - عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت - ١٩٦٥.

٢٥١ - العيون الفاخرة الغامرة على خبايا الرامزة: للدمايني بدر الدين أبي عبدالله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر - ١٣٠٣هـ.

(غ)

٢٥٢ - الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أبيك، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

(ف)

٢٥٣ - الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبدالرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط/ المغرب - ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٢٥٤ - الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.

٢٥٥ - فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصبغي، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م.

٢٥٦ - الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبدالله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١م.

٢٥٧ - الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربيعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٢٥٨ - فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبدالله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٥م.

- ٢٥٩ - فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.
- ٢٦٠ - الفقه على المذاهب الأربعة: لعبدالرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.
- ٢٦١ - الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن البيهقي، دار المعارف مصر - د.ت.
- ٢٦٢ - الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا - فن الشعر من كتاب الشفاء.
- ٢٦٣ - فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبدالرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.
- ٢٦٤ - فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا/ ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.
- ٢٦٥ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.
- ٢٦٦ - الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر - د.ت.
- ٢٦٧ - فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسيسكه قنراه زيبدين وتلميذه خليان ربارة طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت/ عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.
- ٢٦٨ - في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ - ١٩٨٧.
- ٢٦٩ - في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - د.ت.

(ق)

- ٢٧٠ - القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت - د.ت.
- ٢٧١ - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشانلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس - ١٩٧٢.
- ٢٧٢ - القصيدة عند مهيار الديلمي: لمحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٠/١٩٨١م.
- ٢٧٣ - القصيدة المادحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم - ١٩٧٣.
- ٢٧٤ - قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.
- ٢٧٥ - قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.
- ٢٧٦ - القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.
- ٢٧٧ - القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.
- ٢٧٨ - قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.
- ٢٧٩ - قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي، دار صادر - د.ت.

(ك)

- ٢٨٠ - الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد، بيروت - د.ت.

- ٢٨١ - الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١.
- ٢٨٢ - الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية، مصر - ١٣٥٣ هـ).
- ٢٨٣ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القناني، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.
- ٢٨٤ - كتاب البديع لعبد الله بن المعتز = البديع.
- ٢٨٥ - كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.
- ٢٨٦ - كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت - د.ت.
- ٢٨٧ - كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبدالله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر - ١٩٧١.
- ٢٨٨ - كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبدالرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان - ١٩٥٨.
- ٢٨٩ - كتاب العروض للأخفش - العروض للأخفش.
- ٢٩٠ - كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.
- ٢٩١ - الكتب التسعة (صحيح البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجه والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك) ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١/١٩٩٥م.

- ٢٩٢ - كشف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولي محمد وجيه، طبعة كلكتة ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.
- ٢٩٣ - الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.
- ٢٩٤ - كشف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق - ١٩٧٨.
- ٢٩٥ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.
- ٢٩٦ - الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

(ل)

- ٢٩٧ - لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥ هـ / ١٩٦٥.
- ٢٩٨ - لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.
- ٢٩٩ - لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦م.

(م)

- ٣٠٠ - المأخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلب / ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧م.

- ٣٠١ - ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقرآن القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.
- ٣٠٢ - متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د.ت.
- ٣٠٣ - المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.
- ٣٠٤ - المتنبي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليطي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
- ٣٠٥ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م.
- ٣٠٦ - المجموعة النبهانية في المدايح النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٢٠هـ.
- ٣٠٧ - المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د.ت.
- ٣٠٨ - المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن/ ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م.
- ٣٠٩ - الدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- ٣١٠ - مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق/ سورية - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ٣١١ - مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: للياقعي عفيف الدين أبي محمد عبدالله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م.

- ٣١٢ - مرآة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزأوغلي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣١٣ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.
- ٣١٤ - المراقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.
- ٣١٥ - المزهري في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبدالرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر - د.ت.
- ٣١٦ - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣١٧ - المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفرائي، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.
- ٣١٨ - المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبدالحميد، مصر - ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩م.
- ٣١٩ - المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزينة، رسالة مرقونة بخرانة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٢/ ١٩٩٣م.
- ٣٢٠ - مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشياخي، منشورات دار القلم، الدار البيضاء/ المغرب - ١٩٩٣.
- ٣٢١ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
- ٣٢٢ - المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن حية ذي النسبين أبي الخطاب عمر بن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبدالمجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

- ٣٢٣ - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبدالرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م.
- ٣٢٤ - معجم أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبدالمجيد دياب، سلسلة ذخائر العرب/ العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.
- ٣٢٥ - معجم الأدباء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبدالله، طبع دار المامون، مصر - ١٩٣٨.
- ٣٢٦ - معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبدالله، دار صادر، بيروت - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.
- ٣٢٧ - معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبدالله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.
- ٣٢٨ - معجم السلفي = معجم السفر.
- ٣٢٩ - معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.
- ٣٣٠ - معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.
- ٣٣١ - مع شعراء الأندلس والمتنبي: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.
- ٣٣٢ - مع أبي العلاء في سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف، القاهرة/ مصر - ١٩٦٣م.
- ٣٣٣ - المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م.

- ٣٣٤ - مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د.ت.
- ٣٣٥ - مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.
- ٣٣٦ - مفتاح العلوم: للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- ٣٣٧ - الفضليات: للمفضل بن محمد الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.
- ٣٣٨ - مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري: للأستاذ محمد الشرقاني الحسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس السنة الجامعية ١٤١٢هـ / ١٩٩١ - ١٩٩٢م.
- ٣٣٩ - المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.
- ٣٤٠ - المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الطلبي/ على هامش خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة الأميرية، بولاق/ مصر - ١٢٩٩.
- ٣٤١ - مقالة في قوانين صناعة الشعراء - رسالة في قوانين صناعة الشعراء.
- ٣٤٢ - المقتضب: لمحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت.
- ٣٤٣ - مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.
- ٣٤٤ - مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي = شرح الحماسة.
- ٣٤٥ - مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.
- ٣٤٦ - مقدمة كتاب العبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر - د.ت.

- ٣٤٧ - مقدمة مرجليوت = رسائل أبي العلاء.
- ٣٤٨ - ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق وليم ألوارد/ ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصر.
- ٣٤٩ - ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧٧.
- ٣٥٠ - الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبد الكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.
- ٣٥١ - مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتور علي سامي النشار، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.
- ٣٥٢ - مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتور علي لغزوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٩ / ١٩٩٠م.
- ٣٥٣ - من تاريخ الإحاد في الإسلام: لعبد الرحمن بدوي، د.ت، دم، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).
- ٣٥٤ - المختظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩هـ.
- ٣٥٥ - المنثور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.
- ٣٥٦ - منظومة آبان اللاحقي/ ضمن أخبار الشعراء.

- ٣٥٧ - منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبدالرحمان بن محمد/ ضمن العقد الفريد.
- ٣٥٨ - منظومة في علم القلم والحير والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي/ ضمن مجلة المورد/ مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ٣٥٩ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.
- ٣٦٠ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.
- ٣٦١ - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.
- ٣٦٢ - موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.
- ٣٦٣ - موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.
- ٣٦٤ - الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.
- ٣٦٥ - الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني أبي عبيدالله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.
- ٣٦٦ - الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي): للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

(ن)

- ٣٦٧ - النشر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.
- ٣٦٨ - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.
- ٣٦٩ - نزهة الألباء في طبقات الأدباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبدالرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.
- ٣٧٠ - نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس: للعباس بن علي المكي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.
- ٣٧١ - النشر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.
- ٣٧٢ - نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.
- ٣٧٣ - نصرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن الفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.
- ٣٧٤ - النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الأربلي/ ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.
- ٣٧٥ - نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر دك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.
- ٣٧٦ - نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت - ١٩٨١.

- ٣٧٧ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.
- ٣٧٨ - نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.
- ٣٧٩ - نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ٣٨٠ - نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م.
- ٣٨١ - نفحة الريحانة وورشة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلوة، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.
- ٣٨٢ - النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت - ١٩٨٩.
- ٣٨٣ - نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة - ١٩٦٣، وبحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان - د.ت.
- ٣٨٤ - نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر - د.ت.
- ٣٨٥ - نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.
- ٣٨٦ - النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا - ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م.

٣٨٧ - نكت الهميان في نكت العميان: لصالح الدين الصفدي خليل بن أبيك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر - ١٣٣٩هـ/ ١٩١١م. (طبعة مصورة/ دار المدينة).

٣٨٨ - النوادر: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٣٨٩ - النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبدالقادر بن شيخ بن عبدالله/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٩٠ - نيل الأمان في شرح التهاني: لأبي علي اليوسفي الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع - د.ت.

(هـ)

٣٩١ - الهجاء والهاجرون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م.

٣٩٢ - همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبدالرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

(و)

٣٩٣ - الوافي بالوفيات: لصالح الدين الصفدي خليل بن أبيك، طبع باعتماد إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٣٩٤ - الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.

٣٩٥ - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

(ي)

- ٣٩٦ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

رابعاً - المقالات:

- ٣٩٧ - الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ / ديسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.
- ٣٩٨ - البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجاً: لمحمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس/ المغرب.
- ٣٩٩ - تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.
- ٤٠٠ - تداول المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
- ٤٠١ - تطور مصطلح التخيل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.
- ٤٠٢ - تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهرز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
- ٤٠٣ - الخط العربي جمالياً وحضارياً: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد/ مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.
- ٤٠٤ - الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: لمحمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - أغادير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.

- ٤٠٥ - الرجن والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإثماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.
- ٤٠٦ - شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ/ نجنبر ١٩٧٨ م.
- ٤٠٧ - الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لحمد الدناي/ ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م.
- ٤٠٨ - ظاهرة الأدب المكتشف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥/ رمضان - ١٤١٥ هـ/ فبراير ١٩٥٥ م.
- ٤٠٩ - قصيدة المديح النبوي الجديدة: لحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٣ م.
- ٤١٠ - مطلع البسيط ليس من البسيط: لحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس/ المغرب.
- ٤١١ - مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩ هـ/ ١٩٨٨ م.
- ٤١٢ - مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.
- ٤١٣ - المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهران - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩ هـ/ ١٩٨٨ م.
- ٤١٤ - الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإثماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

خامساً - مراجع فرنسية:

- 415 - Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'ALLAQA DE LABID, PAR ANDRÉ MIQUEL, EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII/ 1975, NUMEROS 89 - 90, PUBLICATION DE L'UNIVERSITE DE TUNIS.
- 416 - DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE, PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.
- 417 - ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, CD-ROM, FRANCE, S.A, 4^{ème} EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.
- 418 - LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL. «QUE SAIS - JE ?», 1976.
- 419 - NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استفدنا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

رموز ومختصرات

الانتصار	الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
الإنصاف	الإنصاف والتحري
تجديد الذكرى	تجديد ذكرى أبي العلاء
تعريف	تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
تلخيص = التلخيص	تلخيص ابن رشد (اللسقط)
د. ت	دون تاريخ
س. ز	سقط الزند
ش. بط	شرح البطلانيوسي
ش. ت	شرح التبريزي
ش. د	شرح ديوان
شروح	شروح سقط الزند
ص. والشاحج	الصاهل والشاحج
ف. والغايات	الفصول والغايات
ن. ص	نفس الصفحة

فهرست المحتوى

- ثانياً: البناء الكمي للمعاني: التنضيد والهيكلية ٣
- I - من البيت إلى القصيدة: إشكالية الاستقلال والتعلق ٣
- II - من التنضيد إلى الهيكلية: امتداد التقصيد والتقطيع ١٠
- ١ - بناء السقطيات ١١
- أ - فنية التنضيد ١١
- الإغناء ١٢
- اللحم ١٣
- التعليق ١٥
- ب - جماليات التقصيد والتقطيع ٢٦
- حقيقة التقصيد ٢٧
- لنسيب المقدم ٣١
- ■ المتن ٣٥
- ■ ■ الخاتمة ٣٥
- البناء النظري ومرونة الإنجاز ٤١
- بناء الأماديح ٤٢

٤٧.....	■ ■ بناء الوجدانيات.....
٤٨.....	■ ■ بناء الاعتذاريات والعتابيات.....
٤٩.....	■ ■ ■ ■ بناء الفخريات والمراثي.....
٥٣.....	◆ ◆ ◆ بساطة التقطيع.....
٥٤.....	٢ - بناء اللزوميات: سلطة التقطيع.....
٥٥.....	أ - التنضيد.....
٥٧.....	● الإغناء.....
٥٩.....	● ● اللحم.....
٦٢.....	● ● ● التعليق.....
٦٥.....	ب - المقطوعة المطولة.....
٦٨.....	٣ - بناء الدرغيات.....
٦٨.....	أ - غاية التنضيد.....
٧٠.....	ب - القصيدة المخدجة.....
٧٦.....	III الحركة الشعرية.....
٧٧.....	١ - الافتتاح والمبدأ.....
٨٨.....	٢ - الخروج والتخلص.....
٩٩.....	٣ - النهاية.....
١٠٤.....	IV - الإسهاب.....

- الفصل الثاني: الجملة الشعرية ١١٠
- المبحث الأول: النسق النحوي البلاغي ١١٣
- أولاً: المعجم الشعري العائلي: النمطية المعجمية ١١٦
- I - زمن التدوال ١١٧
- II - النسب اللغوي ١٢٧
- III - نشأة الدلالة المعجمية ١٤٠
- VI - تفاعل الدلالة المعجمية و اللفظ ١٥٣
- ١ - اتساع المعنى المعجمي وضيق اللفظ ١٥٤
- ٢ - ضيق المعنى واتساع اللفظ ١٦٢
- ثانياً: التفاعل والتعارض ١٦٨
- I - بين الكثافة والحشو ١٦٩
- II - عقم المعيار وخصوصية العدول ١٨٤
- ١ - العدول البلاغي ١٩١
- أ - العدول البلاغي الدلالي ١٩٢
- ب - العدول البلاغي الموضوعي ٢٠١
- ج - العدول البلاغي الكمي ٢١١
- د - العدول التعجبي ٢١٩
- ٢ - العدول الاضطرابي ٢٢٢
- أ - التصور النظري العام للضرورة لدى أبي العلاء ٢٢٧

٢٥١	ب - حقول الاضطراب والمخالفة لدى أبي العلاء.....
٢٥٢	● الحقل الصرفي.....
٢٥٣	■ التغير الحركي.....
٢٥٧	■ التغير الحرفي.....
٢٩٣	●● الحقل الصرفي/المعجمي.....
٣٠٢	●●● الحقل النحوي.....
٣٢٦	●●● حقل القوافي.....
٣٤٢	- المبحث الثاني: النسق المعجمي.....
٣٤٩	- أولاً: التعجيب الصوتي.....
٣٨٩	- ثانياً: التعجيب البصري.....
٤٠٢	- ثالثاً: التعجيب الإيقاعي النظمي.....
٤٠٣	I - تفعيل السجع.....
٤٠٩	II - تفعيل التماثل الصرفي.....
٤١٦	III - تفعيل الإيقاع العروضي.....
٤٢١	VI - التفاعل.....
٤٢٢	١ - المماثلة السجعية الصرفية.....
٤٢٧	٢ - المماثلة السجعية العروضية.....
٤٣٠	٣ - المماثلة الصرفية العروضية.....
٤٣٢	٤ - المماثلة السجعية الصرفية العروضية.....

٤٣٧	- رابعاً: التمجيب الدلالي.....
٤٣٩	I - الطباق.....
٤٤٠	١ - المباشرة والوساطة.....
٤٤٣	٢ - الإفراد والتركيب.....
٤٤٧	٣ - المرجع الصرفي.....
٤٤٧	أ - الأبنية الفعلية.....
٤٤٨	ب - الأبنية الاسمية.....
٤٥٢	ج - الأبنية الفعلية الاسمية.....
٤٥٣	٤ - التردد.....
٤٥٥	٥ - قضاء المطابقة.....
٤٦٢	II - المقابلة.....
٤٦٧	III - التقسيم.....
٤٦٩	IV - الالتفات.....
٤٧٤	- المبحث الثالث: الهوية الأسلوبية: خلاصة وملاحظات.....
٤٧٤	- أولاً: الانسجام الأسلوبي.....
٤٨١	- ثانياً: الاختيارات والعادات الأسلوبية.....
٤٨٢	I - التصغير.....
٤٨٣	II - الخبر والإنشاء.....

٤٩٥ خاتمة
٤٩٨ المصادر والمراجع
٥٣٨ رموز ومختصرات
٥٣٩ فهرست المحتوى

الناشر

الناشئ

